مکتبهای ادبی



رضا سیّدحسینی



جلد دوم

مؤسسه انتشارات نگاه

مکتب‌های ادبی

رضا سید حسینی

مکتب‌های ادبی

جلد دوم

مؤسسهٔ انتشارات نگاه

تهران ـ ۱۳۸۷

سیدحسینی، رضا، ۱۳۰۵ ـ
مکتب‌های ادبی / رضا سیدحسینی. ـ [ویرایش ۲].
تهران: مؤسسهٔ انتشارات نگاه، ۱۳۷۱ـ۱۳۷۶، ۲ ج. (۱۲۰۹ ص).
ISBN: 964-351-094-6 (دوره)
ج ۱: ISBN: 964-351-077-8
ج ۲: ISBN: 964-351-095-6
فهرستنویسی براساس اطلاعات فیپا.
کتابنامه.
مندرجات: ج. ۱. از باروک تا پارناس. ـ ج. ۲. از سمبولیسم تا رمان نو.
ج. ۱. (چاپ پانزدهم: ۱۳۸۷).
ج. ۲. (چاپ چهاردهم: ۱۳۸۷).
۱. ادبیات ـ تاریخ و نقد. الف. عنوان.
۹س۲۳ف/PN۵۹۵ ۸۰۹ ۱۳۸۴
کتابخانه ملی ایران ۶۶‍ـ۱۷۶۶‍ـ۷۱م*

مکتب‌های ادبی

جلد دوم

رضا سیدحسینی

چاپ چهاردهم: ۱۳۸۷؛ نمونه‌خوان: جهانگیر منصور؛ لیتوگرافی: افست‌گرافیک
چاپ: نوبهار؛ چاپ جلد: چاپ قدس؛ صحافی: ایران؛ شمارگان: ۴۰۰۰
شابک: ۶ ـ ۰۹۵ ـ ۳۵۱ ـ ۹۶۴
شابک دوره: ۶ ـ ۰۹۴ ـ ۳۵۱ ـ ۹۶۴
قیمت دوره: ۱۸۰۰۰ تومان

* * *

مؤسسهٔ انتشارات نگاه

دفتر مرکزی: خ انقلاب، خ شهدای ژاندارمری، بین خ. فخر رازی و خ. دانشگاه
پلاک ۱۳۹، طبقه ۵، تلفن: ۶۶۹۷۵۷۱۱، تلفکس: ۶۶۹۷۵۷۰۷

www.entesharatnegah.com info@entesharatnegah.com
Email: negahpublisher@yahoo.com

فهرست مطالب

تولد ادبیات جدید

از انتشار چاپ دوم «مکتب‌های ادبی» که فصلی با عنوان «نظر اجمالی به ادبیات قرن بیستم و درهم ریختن مکتب‌ها» به آن اضافه شده بود، اکنون سی‌واندی سال می‌گذرد. در آن مقاله، ادبیات جهان در نیمهٔ اول قرن بیستم، ادبیاتی خوانده شده بود که: «هیچ‌گونه وجه مشترک و توازن و اتفاق نظر ندارد» و اضافه شده بود که: «قرن بیستم را، دورهٔ زوال مکتب‌ها می‌نامند و حتی به عقیدهٔ بسیاری از سخن‌سنجان، شاید دیگر [مکتب] تازه‌ای در ادبیات به وجود نیاید.»

باید گفت که این سخن هنوز تا حد زیادی معتبر است. دوران «مکتب‌سازی» به صورتی که قرون هفدهم و نوزدهم رواج داشته است با وجود آخرین تلاش‌هائی که در نیمهٔ اول قرن بیستم در مورد آن صورت گرفت، در نیمهٔ دوم قرن، دیگر ادامه نیافت و اگر عناوینی مانند «رمان نو» یا «تئاتر نو» و یا «رئالیسم جادوئی» به آثار عده‌ای از نویسندگان اطلاق شد، در واقع با توجه به نوعی شباهت در آثار آن عده با همدیگر بود و همان نویسندگانی هم که آثارشان زیر یکی از عناوین قرار گرفته بود، هر کدام مشخصهٔ خاص خود را داشتند و باید گفت که این وضع، خاص نیمهٔ دوم قرن هم نیست و به طور کلی «آفرینش ادبی، از یک قرن پیش به اعلام استقلال و تشخص روی کرده است و خود را از قید الزام‌هائی نظیر دستورالعمل و تقلید و سنت آکادمیک و

فشارهای اجتماعی رهانده است. آنچه باقی مانده واقعیت هنرمند است، یعنی انسانی که در سرنوشت دنیا شریک شده و خود او سرنوشت خویشتن است. و این انسان تابع شرایطی است که می‌تواند بر ضد آنها عصیان کند. اما در هر حال، همان شرایط، لحن خاص به اثر او می‌دهند. خود او در محیط خارج، در حوادث، در طبیعت، در دیگران و در خویشتن نیز، اثر می‌گذارد.»

اما حادثهٔ مهمی که در نیمهٔ دوم قرن بیستم اتفاق افتاده است در عالم «نقد» است: نقد ادبی که عملاً به صورت رشته‌ای مستقل در کار ادبی، از قرن نوزدهم آغاز شده بود، در قرن بیستم، به ویژه در نیمهٔ دوم این قرن، صورت جدی‌تری به خود گرفت و دست‌اندرکاران نحله‌های مختلف نقد، با تحلیل و معرفی آثار مهم ادبی توانستند راه‌های تازه‌ای در شناسائی آثار ادبی را پیش پای ما قرار دهند. این منتقدان و نظریه‌پردازان (به ویژه پس از پیدایش «نقد نو»)، در عین حال که نظریه‌های هنر و ادبیات را از آغاز تا امروز، (از افلاطون و ارسطو گرفته تا کانت و هگل و نیز فورمالیست‌های روس) بازبینی و مطالعه کردند و ابزار کار خود قرار دادند، توانستند با استفاده از روش‌هائی که از زبان‌شناسی و روان‌کاوی و سایر علوم انسانی گرفته شده بود، و با تحلیل و شرح «متن»، پرتو تازه‌ای بر آثار ادبی گذشته بیفکنند. به عنوان مثال می‌توان به نوشته‌های **رولان بارت** Roland Barthes (۱۹۱۵ ـ ۱۹۸۰) دربارهٔ راسین و بالزاک، **لوسین گلدمن** Lucien Goldmann (۱۹۱۳ ـ ۱۹۷۰) دربارهٔ راسین و مالرو، **ژرار ژنت** Gerard Genette (متولد ۱۹۳۰) دربارهٔ پروست و «دوران باروک» و **امبرتو اکو** Umberto Eco (متولد ۱۹۳۲) دربارهٔ تأثیر توماس آکویناس قدیس در جویس، اشاره کرد[۱].

اکنون بهتر است به آغاز ادبیات جدید، یعنی اواخر قرن نوزدهم برگردیم:

۱. نخست (همان طور که در مقدمهٔ جلد اول اشاره شده بود) تصمیم داشتم که مسئلهٔ نقد امروز را ضمن یک مقاله شرح دهم. اما با توجه به اهمیتی که این مسئله در روزگار ما پیدا کرده است، افزودن یک مقاله به انتهای مکتب های ادبی حق مطلب را ادا نمی‌کند. البته در این مدت آثار برجسته‌ای دربارهٔ نقد امروز به فارسی منتشر شده است که مطالعهٔ آنها برای علاقمندان به مکتب های نقد ضروری است. ضمناً معرفی مختصر مکتب های نقد نیز در جلد دیگری که با عنوان فرهنگ مکتب‌ها و جریان‌های ادبی در دست تألیف است خواهد آمد.

شکست ناتورالیسم و «علم تحققی»

در سال ۱۸۹۰، وقتی که **هیپولیت تن** H. Taine (۱۸۲۸ ــ ۱۸۹۳) فیلسوف و نظریه‌پرداز ادبی که تکیه به علوم و فلسفهٔ تحققی (Positivisme) دارد، به **پل بورژه** P. Bourget (۱۸۵۲ ــ ۱۹۳۵) که رمان مرید le Disciple را منتشر ساخته است می‌گوید: «عمر نسل من تمام شده است.» در واقع از نسلی سخن می‌گوید که دنیا و ادبیات را از نظرگاه علمی می‌نگریست. با وجود این، دستکم در فرانسه، سمبولیسم معاصر رئالیسم بود: «تن» از زبان همهٔ نسل خود سخن نمی‌گوید، بلکه از کسانی سخن می‌گوید که قوانین خود را به این نسل تحمیل کرده بودند. در آن لحظه که رئالیسم به اوج قدرت خود رسیده است، نیروهای مخالف دیگری در برابر آن قد علم می‌کنند. ولی فقط در پایان قرن نوزدهم است که نیروهای جدید وضع را به نفع خود تغییر می‌دهند. احساس زندگی درون در برابر کشف دنیای برون قیام می‌کند: «فرد» که به سوی خود برگشته است زندگی جدید می‌یابد و می‌فهمد که علم جوابگوی همهٔ مشکلات حیات نیست. در برابر ارادهٔ علم تحققی محض، آرزوی شناختن راه‌های گوناگون زیستن به پیش می‌آید: ارزش‌های مذهبی، ارزش‌های هنری، ارزش‌های اخلاقی، ارزش‌های اجتماعی، شجاعت و عصیان، پرستش خود و پرستش «زمین و مردگان» پا به میدان می‌نهند. و در پایان این قرن همه حق به جانب گوته و نیچه می‌دهند که می‌گفتند: «هر علمی که احساس زندگی را افزون نکند در نظر من بی‌ارزش است.»

گل‌های شر Les Fleurs du mal، مجموعهٔ شعر **شارل بودلر** Ch. Baudelaire (۱۸۲۱ ــ ۱۸۶۷) که سرآغاز شعر جدید است، در سال ۱۸۵۷ یعنی یک سال بعد از **مادام بوواری** منتشر می‌شود و تاریخ انتشار **سرودهای مالدورور** Les Chants de Maldoror اثر **کنت دولوتره آمون** Comte de Lautréamont (نام مستعار **ایزیدور دوکاس** Isidor Ducasse، ۱۸۴۶ ــ ۱۸۷۰) سال ۱۸۶۸ است ... و حال آنکه روگن ماکار دورهٔ آثار معروف **زولا**، از سال ۱۸۷۱ تا ۱۸۹۳ منتشر می‌شود و **موپاسان**

شاهکارهای خود را از ۱۸۸۳ تا ۱۸۹۰ منتشر می‌کند و بالاخره **آلفونس دوده**، **سافو** را در سال ۱۸۸۴ انتشار می‌دهد. در انگلستان، ایدئالیسم **تامس کارلایل** Th. Carlyle (۱۷۹۵ ـ ۱۸۸۱)، شور مذهبی **نیومن** J. H. Newman (۱۸۰۱ ـ ۱۸۹۰) و آئین زیبائی شناختی **راسکین** J. Ruskin (۱۸۱۹ ـ ۱۹۰۰) معاصر اندیشهٔ مطلوبیت و تکامل‌گرائی است ... در آلمان به هنگامی که ناتورالیسم در اوج پیروزی است، درام‌های بزرگ واگنر پلی است بین رومانتیسم و هنر آینده. **نیچه** ارزش‌های دوران خود را انکار می‌کند و تصویری از قرن آینده ارائه می‌دهد... درست در لحظه‌ای که رئالیسم در اوج پیروزی است، نیروهای قوی‌تری به مخالفت با آن بر می‌خیزند: اما باید منتظر آخرین ربع قرن بود تا این نیروها تعادل را به نفع خود بر هم زنند.

در فرانسه از شعر مصنوعی پارناس خسته شده‌اند (**فرانسوا کوپه** از جمع شاعران رانده شده است) و همه در انتظار شعری والا هستند که شعر **هوگو** نباشد (ویکتور هوگو مرده و زمینه را خالی کرده است) شاعرانی که از سال ۱۸۵۷ (سال انتشار گل‌های شر) تا سال ۱۸۷۶ (سال انتشار بعدازظهر یک فون Après - midi d'un faune اثر **مالارمه**) چاپ شعرهای‌شان با اعتراض و جنجال یا بی‌اعتنائی روبرو شده است و یا در گمنامی مانده‌اند، ناگهان به عنوان پیشروان این شعر جدید به میدان می‌آیند.

آغاز شعر نو

نهضت شاعرانه که در پایان قرن نوزدهم با سمبولیسم آغاز شد و پس از تغییرات گوناگون سرانجام به سوررئالیسم منجر شد، قبل از اینکه خلاقیت شاعرانه باشد، نوعی آگاهی و عمل آگاهانه است. این شعر، شعری است اندیشیده، نقادانه، فرهنگی و وابسته به اندیشه و مطالعهٔ آثار گذشته، و فاصله‌ای هم که از نمونه‌های برجستهٔ پیش از خود و سرمشق‌های خود گرفته است، ناشی از همین خصوصیت است. دوران مقدم بر بیداری همگانی شعر اروپائی

در پایان قرن نوزدهم، در واقع دوران ظهور شاعران بزرگی است که خود در عین حال جویندگان راه تازه و نظریه‌پردازان شعر نو بودند.

در رأس این نهضت تازه، سه شاعر بزرگ قرار دارند که هر سه گذشته از شاعری، نظریه‌پرداز نیز هستند. این سه شاعر عبارتند از: **شارل بودلر** Charles Baudelaire (۱۸۲۱ ــ ۱۸۶۷)، **آرتور رمبو** Arthur Rimbaud (۱۸۵۴ ــ ۱۸۹۱) و **استفان مالارمه** Stéphane Mallarmé (۱۸۴۲ ــ ۱۸۹۸)، که هم شعرشان و هم آنچه درباره شعر اندیشیده و گفته‌اند، سرآغازی است بر تغییر اساسی شعر در آینده و پیدایش شعر نو در قرن بیستم.

شارل بودلر

تأثیرگذارترین این شاعران شارل بودلر است که او را «پدر سمبولیسم» می‌نامند. او که شیفتهٔ آثار و سبک **ادگار آلن‌پو** (۱۸۰۹ ــ ۱۸۴۹) شده و اشعار و داستان‌های او را به فرانسه ترجمه کرده است، بیشتر به فلسفهٔ هنر می‌اندیشد، در واقع او فقط شاعر نیست، بلکه نظریه‌پرداز و منتقد است و برای نخستین بار پنداشت خاصی را از «بوطیقا» ارائه می‌دهد که خلاقیت شاعرانه باید دقیقاً بر پایهٔ آن بنا شود. رومانتیسم و پارناس نه در این فکر بودند که شعر چیست و نه سعی کرده بودند که آن را از آنچه شعر نیست جدا کنند، زیرا شعر بیشتر از آنکه سرمستی درون باشد، میدان اندیشه است. ضمناً فوران احساسات و آموزش فلسفی هم در قلمرو شعر نیست. علاوه برآن، شعر شرح و توصیف و نکته‌پردازی هم نیست. واقعیت به خودی خود، «پیوسته زشت» است. طبیعت قاموسی است در دست شاعر که بودلر او را «مترجم و رمزگشای همانندی‌های جهانی» می‌نامد. کار شاعرانهٔ حقیقی تخیل است، نه به عنوان آفریدن جهانی خیالی، بلکه کشف «فوق واقعیتی» که در دنیا وجود دارد، اما تنها ذهن‌هائی با قدرت خاص می‌توانند آن را کشف کنند. اذهانی که می‌توانند دنیا را نه آنچنان که می‌نماید، بلکه آنچنان که همانندی‌های غیرمنتظرهٔ احساس‌های خودشان و

روابط باز هم ژرف‌تر بین محسوسات و ذهنیات، با شگرفی هیجان انگیزشان و با «وحدت مرموز»شان نشان می‌دهند. هر شیئی می‌تواند به یک حالت روحی وابسته باشد و در این صورت است که در نظر ما همچون «مظهر همهٔ ژرفای زندگی» جلوه می‌کند. اندیشهٔ «همانندی جهانی» تازه نیست، از فلسفهٔ فیثاغوری و افلاطونی گرفته تا عرفان اسلامی و در ادبیات قرن شانزدهم اروپا و در رومانتیسم نیز حضور دارد. رومانتیک‌های آلمانی آن اندیشهٔ عرفانی «عالم کبیر» و «عالم صغیر» را یکبار دیگر زنده کرده بودند و به جای اعتقاد به دوگانگی انسان و جهان، سخن از نوعی «وحدت وجود» می‌گفتند و اینکه همه چیز به وحدتی که از آن جدا شده است باز می‌گردد و آن افسانهٔ بهشت گمشده که در آن پیش از سقوط آدم، همه چیز با هم بود. رومانتیک‌ها معتقد بودند که در «ظلمات درونی» شاعران به دنبال آن وحدت اولیه می‌گردند. نووالیس بیش از هرکسی این نکته را به مفهوم اصلی خودش بیان می‌کند: «شعر واقعیت مطلق است. هر چیزی هر چه بیشتر شاعرانه باشد، بیشتر حقیقی است.» و نیز می‌گوید: «هر فرودی در خویشتن، یعنی هر نگاهی به درون خویش، در عین حال صعودی است رو به بالا و نگاه به واقعیت حقیقی خارجی.»

اما بودلر این قانون همانندی‌های جهانی را با اراده‌ای بی‌سابقه به صورت نظام خاص شعر در می‌آورد و نوعی «حتمیت و سهوناپذیری ایجاد شعر» را، از طریق حذف همهٔ عناصر ناهمگون مطرح می‌سازد: روش تازه‌ای برای ساختن شعر نظیر دستگاهی مصنوعی که در عین حال پاسخگوی جهان ملموس و روح یا عین و ذهن باشد، اما هیچ یک از آن دو را به طور مجزا و مستقیم بیان نکند، بلکه آن سراشیب آسان بیان احساساتی و توصیف واقعگرایانه را معکوس کند و از این طریق نوعی «خلاف آمد عادت» و جادوی الهام‌گر بیافریند که عین و ذهن (موضوع شناسائی و عامل شناسا) یا دنیای خارج از هنرمند و خود هنرمند را در بردارد.

بودلر قانون معروف همانندی جهانیش را به ویژه در شعر کوتاه Les

Correspondances (پیوندها) بیان کرده است و نیز «اگر اشعاری از قبیل «مو»، «دعوت به سفر»، «زندگی پیشین» و بسیاری از اشعار دیگر او را از این جنبه‌شان محروم کنیم به تمثیل‌های ادبی ساده‌ای بدل خواهند شد، هر چند بسیار زیبا و هیجان‌انگیز، اما عاری از آن حقیقت مطلق که خارج از آن، شعر تنها نوعی بازی یا تمرین است. بازی اشعار بودلر «حقیقی» هستند. «موهای آبی»، «کلاه فرنگی ظلمات گسترده» می‌بایستی مانند رابطه‌ای مطلق و بلاشرط بین خاطره‌های خفته در این موها و بی‌کرانگی آسمان و کبودی زائیدهٔ ظلمت شمرده شود ... باری سر گیجه‌ای که عارض ما می‌شود، زائیدهٔ این ارتباط مطلق و تنها همین ارتباط است و این سرگیجه چیست؟ آیا خود شعر نیست که خارج از آن، این موها یک شیءِ معمولی دنیای ما هستند؟ البته هیجان‌انگیز، اما نازل. از سوی دیگر نمی‌توان فراموش کرد که بودلر یکی از هنرمندانی است که می‌خواستند قوانین مبهمی را که بر حسب آنها می‌آفرینند کشف کنند و از این مطالعه‌شان یک رشته دستورالعمل استخراج کنند که هدف الهی آنها، خطاناپذیری آفرینش شاعرانه باشد ... بودلر که شاعر نوآوری است با کوششی ارادی به این نوآوری دست یافت. کوششی که به شعور انتقادی شگفت‌آور او میدان داد تا کردارهای لازم را برای تولد شعر انجام دهد.[1]»

بودلر با دیوان اشعار خود که عنوان گل‌های شر Les Fleurs du mal به آن داده است، دنیای شعر را تکان داد و یک نسل شعر و ادب که در خلال سال‌های ۱۸۵۷ تا ۱۸۸۰ می‌زیست، بودلر را پیشوای مسلم خود شمرد. آرتور رمبو که انقلابی در قلمرو شعر انجام داده است و سراسر شعر جهان را از یونان قدیم تا نهضت رومانتیک دوران تسلط ادیبان و ناظمان، دوران از شکل افتادگی و «فرسودگی شعر و پیروزی نسل‌های متمادی احمق‌ها» می‌خواند، و با استثناء کردن راسین، این بازی را که دو هزار سال ادامه یافته است محکوم می‌کند، بودلر را با عناوین «نهان‌بین»، «سلطان شاعران» و «رب‌النوع واقعی» تقدیس می‌کند. فقط

1. Dictionnaire des œuvres, Laffont-Bompiani Paris, 1994

در مورد قالب اشعار او کمی تأمل می‌کند و می‌گوید: «ابداعات ناشناخته قالب‌های تازه نیز می‌خواهد.»

آرتور رمبو

آندره سوارز A. Suarès در مقدمه‌ای بر کلیات آثار رمبو می‌نویسد: «چه دروغ‌هائی دربارهٔ رمبو به هم می‌بافند! چه احمق‌هائی! هر کدام او را به سوی خود می‌کشد و رمبو هیچ جا نیست. نه اینجا، نه آنجا، همیشه دارودسته بازی، حقارت حزب و سیاست. تازه، آثار او را نمی‌خوانند و هرگز نخوانده‌اند. حتی دو نفر از هزار نفر. و از آن دو نفر هم دستکم یکی نفهمیده است.»

این جوان هفده ساله راکه چند بار از خانهٔ مادری در شهر «شارل ویل» فرار کرد و به پاریس رفت و در آنجا با پل ورلن و شاعران دیگرِ روزگارش آشنا شد و همهٔ شعرهایش را تا بیست سالگی گفت و پس از آن خموشی پیشه کرد و به حبشه رفت تا تجارت کند باید بنیانگذار شعر نو دانست. همه چیز با دو نامهٔ مشابه هم شروع شد که در سال ۱۸۷۱، اولی را (روز ۱۳ مه) به معلمش **ایزامبار Izambard** و دومی را پس از دو روز به دوست خود دِمِنی Demeny نوشت (که به «نامهٔ نهان‌بین Lettre du voyant شهرت یافت). رمبو با این دو نامه و چند مجموعهٔ کوچک شعر که شاید جمعاً از دویست صفحه تجاوز نکند، آب در خوابگه مورچگان ریخت و بنای شعر معاصرش را زیر و رو کرد. شاعر جوان، بخصوص در نامهٔ اول با خشونت همهٔ کسانی را که به آخور دانشگاهی بسته شده‌اند، کسانی که هیچ چیز یاد نمی‌دهند، و آنهائی راکه تسلیم شعر «درون گرایانه» می‌شوند به باد حمله می‌گیرد و می‌گوید که این شعر درون‌گرایانه طبعاً شعری است احساساتی و غنائی که انسان را در طبیعتی قراردادی محبوس نگه می‌دارد. دیگر اینکه شعر درونگرا شعری است که زیر نفوذ یک طبقهٔ اجتماعی، ... یا یک موضوع قرار می‌گیرد. از اینجا می‌توان بازنویسی تحریک‌آمیز او را از Cogito دکارت درک کرد. معتقد است که شاعر

به جای اینکه بگوید «من می‌اندیشم» باید بگوید که «مرا می‌اندیشند». یعنی اینکه شاعر نه سازندهٔ اثر خویش بلکه محصول آن است و این نشانهٔ آزادی نداشتن او در نتیجه‌ای است که به دست می‌آید. زیرا «من، دیگری است!» اگر مس چشم باز می‌کند و خود را شیپور می‌بیند، گناه او نیست.

به بیانی منسجم‌تر، نامهٔ ۱۵ مه در واقع بیانیهٔ یک «شعر دیگر» است. اولین سطور نامه، نوعی زیبائی‌شناسی درهم ریختن همهٔ حواس (یا معانی) است. حواس مختلف را بر ضد یک حس، یا معانی متعدد را بر ضد یک معنی انتخاب می‌کنند. دو سال بعد از نگارش این نامه‌ها، رمبو در شعر «کیمیای سخن» (L'Alchimie du verbe) از سخن شاعرانه‌ای حرف می‌زند که دیر یا زود قابل پذیرش برای حواس و ادراک‌های مختلف باشد. به گفتهٔ اتی یامبل Etiemble آن زبانی را که همهٔ حواس بپذیرند، رمبو در «تذهیب‌ها» به کار برده است. حواس سامعه، باصره، شامه، ذائقه و لامسه با هم در می‌آمیزند، با هم جا عوض می‌کنند و بر هم سوار می‌شوند. گل‌ها خواب می‌بینند، طنین می‌افکنند، منفجر می‌شوند، گل‌های دیگر، گل‌های جادوئی همهمه می‌کنند، نگاه می‌کنند و نیز جواهرات حرف می‌زنند، صداها خط می‌کشند، رنگ‌ها می‌رقصند. انتخاب کلمات به اوهام راه می‌دهد. گاهی پیش می‌آید که رمبو روشی را که بعدها در میان سوررئالیست‌ها به «نگارش خودکار» معروف شد به کار می‌برد:

«Rose des roseaux»
«Atroces fleurs qu'on appellerait cœurs et sœurs, Damas damnant de langueur»[۱]

اما همان طور که خود گفته است این «حسّامیزی» را بسیار هوشمندانه و سنجیده انجام می‌دهد. هر چند که این کار را با اشعاری مانند «مصوت‌ها» Voyelles آغاز می‌کند که مشهورترین اشعار اوست، اما بوطیقای بسیار دقیقی را به کار

۱. قابل ترجمه نیست، فقط باید خواند.

می‌گیرد و هرگز یک حرف صدادار را با رنگ‌ها در نمی‌آمیزد. اما در اینجا فقط از «حسّامیزی»[۱] (synaesthesia) سخن گفتن نیز نارسا می‌نماید: فراموش نکنیم که کلمهٔ Sens در زبان فرانسه (و در زبان انگلیسی نیز Sense) معانی متعدد دارد (از جمله، حس، معنا، جهت). پس منظور این نیست که شاعر فقط وظائف اعضاء مربوط به «حواس» یا احساس‌ها را درهم می‌ریزد، بلکه با معانی و جهت‌ها هم همین‌سان جابه‌جا می‌کند. نمونهٔ مشخص، عنوان مجموعهٔ شعر illuminations است که به عقیدهٔ محققان فرانسوی شاید کس دیگری بجز رمبو نمی‌توانست آن را ابداع کند و با وجود تذکر خود رمبو که آن را (برخلاف معمول در زبان فرانسوی) به معنی «تذهیب‌ها» به کار برده است، بارها دیده‌ایم که بسیاری آن را «اشراق‌ها» ترجمه می‌کنند و بی‌تردید خود او هم به این معنی دوگانه، حتی چندگانه نظر داشته است. بدین سان دستگاه‌های مختلف رمزگشائی می‌تواند نتیجه‌بخش باشد به شرطی که حقایق به دست آمده بتوانند درکنار هم گرد آیند و به یک حقیقت کلی راه دهند و حتی باز هم گسترده‌تر شوند. در همهٔ قلمروها: شاعر (به عنوان بیمار، جنایتکار، نفرین‌شده و دانشمند برتر) باید زبانی پیدا کند که، در مقام مقایسه با رمزگان موجود، دیوانگی باشد. بین این زبان و شاعر که «نهان‌بین» است شباهتی وجود دارد. اولین درس کسی که می‌خواهد شاعر باشد، شناخت کامل خویشتن است. او روح خود را می‌کاود، وارسی می‌کند، می‌آزماید و فرا می‌گیرد.به محض اینکه آن را شناخت، باید پرورشش دهد... به نظر ساده می‌آید... اماکاری که باید بکند این است که برای خود روحی شگرف و دیوآسا بسازد... و نهان‌بین نقطهٔ مقابل کسی است که آنچه را می‌داند بیان می‌کند، چون گمان می‌کند که می‌داند و نیز نقطهٔ مقابل کسی که حکایت می‌کند. شاعر مانند پرومته که با دزدیدن آتش خدایان، قوانین «زئوس» را زیر پا می‌گذارد، ابداعاتی ناشنیده را از جهان دیگر می‌آورد. و سرانجام، جهش‌های

۱. دربارهٔ «حسّامیزی» رجوع شود به بحث جالب دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی در کتاب صور خیال در شعر فارسی (چاپ سوم، ص ۲۷۱).

شاعر او را تا ستاره‌ها می‌برد: «من از برج ناقوس تا برج ناقوس طناب کشیده‌ام و از پنجره به پنجره گردن‌بند گل و از ستاره به ستاره زنجیرهای طلا، و می‌رقصم.»

استفان مالارمه

در آغاز، مدت‌ها تمسخر و خشم برانگیخت، شعر او را نامفهوم خواندند، اما در این میان چند نفری از بزرگان هنر، از جمله ژید، کلودل، والری، گوگن و دبوسی را شیفتهٔ خود ساخت. آنها توانستند دیگران را هم وادار کنند که قدر او را بشناسند.

مالارمه دوستداران فراوان دارد، اما دنباله‌رو ندارد. در نظر همه‌کس مانند شاعر کلاسیکی از گذشتهٔ دور است، ستودنی و تقلیدناپذیر. او خود استاد شاعران سمبولیست بود. همه هفته روزهای سه‌شنبه **گوستاو کان** G. Khan، **ویله گریفن** Vielé - Griffin، **سن پل‌رو** Saint - Pol Roux، **هانری دورنیه** H. de Regnier و **رنه گیل** R. Ghil در خانهٔ او در کوچهٔ «رُم» گرد می‌آمدند و سخنان او را دربارهٔ شعر می‌شنیدند. بعدها **آندره ژید** و **پل والری** و **پی یرلوئی** هم که جوان‌تر بودند به آنان پیوستند و همه او را پیشوای خود شمردند. اما آنان مکتب خود را بنیان نهادند و بجز عده‌ای معدود (رنه گیل برای مدتی و چند نفر دیگر در موارد خاص) کسی به دنبال او نرفت.

از مجموعهٔ آثار او که چندان حجمی ندارد، تفسیرهای فراوان به عمل آمده است. ستایندگان شیفتهٔ او می‌کوشند که اشعارش را بفهمند و توضیح بر توضیح می‌افزایند.

برداشتی را که مالارمه از زبان شاعرانه دارد، به حق، انقلاب نام داده‌اند و می‌توان گفت که کار دقیق او دربارهٔ شعر مقدمه‌ای بود بر آنچه بعدها به دست والری، یا کوبسن و فورمالیست‌های روس به صورت مدون درآمد و از وقتی که

نقد جدید سال‌های شصت، «متن» را در درجهٔ اول اهمیت قرار داد، قدم بزرگی در این راه برداشته شد و مالارمه به عنوان نظریه‌پرداز مطرح شد. می‌گویند او اولین شاعری است که قطع رابطه با سنت شعر «بیانگر» را به حد کمال رسانده است. اشعار دیگران والاترین لحظات‌شان را مدیون نوعی هماهنگی مناسب بین زبان شعر و هیجان‌های زندگی هستند و مدیون شور و جذبه و لحظات درخشان و شهود و اشراق. اما غرابت شعر مالارمه در این است که او این هیجان‌ها و الهام‌ها را از هستی کنار می‌گذارد و زبان را وسیلهٔ بیانی می‌شمارد برای نوعی «زیستن در نوشتن» که در آن تضاد بین رویا و هستی، با آگاهی بر این بیگانگی مضاعف می‌شود. خلائی که بدین‌سان ایجاد می‌شود، تماماً با کار دقیق و پرداخت زبانی پر می‌شود که از تفکر دربارهٔ امکانات و مفهوم شعر جدائی ناپذیر است. بودلر قبلاً گفته بود که شعر با «شور درون» فرق دارد. مالارمه اولین کسی بود که شعر خود را بر پایهٔ این جدائی ساخت و به سوی نوعی شعر ناب رفت که به جای تجربهٔ وجودی احساسات و تماس روزمره با زندگی، کلمات بر آن حکومت می‌کنند. خود او در دو اثر منثوری که با عنوان Divagation انتشار داده است در این باره می‌گوید: «اثر ناب، نابودی قوهٔ بیان شاعر را در بر دارد که ابتکار عمل را به کلمات وا می‌گذارد، از طریق تقابل نابرابری‌های تعمدی‌شان. این کلمات به نور پرتوهائی متقابل روشن می‌شوند، مانند رشته‌ای از روشنائی‌های مجازی که بر دُرّ و گوهر می‌تابند و نفخهٔ غنائی کهن یا مسیر شخصیِ مشتاقِ جمله را جانشین تنفس محسوس می‌کنند.»

•

مالارمه هیچ شباهتی به هنرمندان زودرس و بچه‌های نابغه ندارد و از این لحاظ درست نقطهٔ مقابل رمبوست. عکس معروفش او را در حالی نشان می‌دهد که گوئی از سرما می‌لرزد، بالاپوشی روی دوش انداخته و گوشهٔ اطاق کز کرده

است و این تصویر چنان تأثیرگذار بوده است که مردم یک مسئلهٔ بسیار کوچک را فراموش می‌کنند و آن اینکه گلچین‌های ادبی، شعرهای متعددی از او را که در سال ۱۸۶۶ در «پارناس معاصر» چاپ شده است نقل می‌کنند. از جملهٔ این شعرهاست: گنبد نیلگون (L'Azur) و نسیم دریائی (Brise marine). مالارمه وقتی که این شعرها را سروده بیست سال بیشتر نداشته است. شاید تصور کنیم که گرد ـ آورندان گلچین‌ها اشعار ساده‌تر و قابل فهم را انتخاب می‌کردند. اما باید توجه داشت که در استحکام و کمال این اشعار نیز همه متفق‌القولند. چنین تسلطی در کار یک شاعر مبتدی کمتر دیده می‌شود.

اما از همان آغاز، مالارمه شاید به سبب سختگیری بی‌رحمانه‌ای که داشت در صف اول شاعران قرار گرفت. در مورد مجموعهٔ اشعاری که یکی از دوستان منتشر کرده بود نوشت: «اندیشه‌های سست با عبارات مبتذل کش داده شده است، و اما دربارهٔ قالب، کلمه می‌بینیم و کلمه، و اغلب به‌طور «تصادفی». کلمهٔ sinistre [۱] می‌تواند با lugubre [۲] عوض شود یا به جای lugubre کلمهٔ tragique [۳] بگذارند بی‌آنکه معنی مصرع عوض شود.» برای اولین بار در نقد شعر، کلمهٔ hasard (تصادف یا سرنوشت) به روی کاغذ می‌آید، کلمه‌ای که او درباره‌اش فراوان خواهد اندیشید. شنیدنی و در عین حال معنی دار است که این کلمه نخست دربارهٔ تکنیک شعر و سپس به صورتی دقیق‌تر دربارهٔ «انتخاب صفت‌ها» به‌کار رفته است. از همان آغاز مشخصهٔ مالارمه در سرودن شعر این بود که برای هر کلمه‌ای که به‌کار می‌برد «علت وجودی» داشته باشد و این استحکام در تسلسل کلمات را از مجموعهٔ شعر نیز می‌خواهد. ماجرای شعر مالارمه با نوعی رؤیای دیوانه‌وار «وحدت» آغاز می‌شود و با حسرت بابِل [پیش از ویران شدن برج]، حسرت زبانی حاکم، برگردان شفاف جهان. افسوس که زبان‌ها «کامل نیستند، زیرا متعددند.» شهادتی تلخ که بارآور

۱ و ۲ و ۳. هر سه به معنی «شوم».

می‌شود. نخستین قدم در راه اندیشه و آفرینشی مستقل. جدائی زبان‌ها شکافی را که زبان را از واقعیت جدا می‌کند، آشکار می‌سازد. دنیا آشفته می‌شود، به «مصداق» اطمینانی نیست و کلمات استقلالی غریب می‌یابند. از این شکافی که محسوس شده است، در قرن نوزدهم علم تازه‌ای می‌زاید: زبانشناسی! و بر پایهٔ آن اندیشهٔ تئوریک مالارمه شکل می‌گیرد. کتاب کلمات انگلیسی Les Mots anglais که به هنگام تدریس در شهرستان به عنوان معلم انگلیسی نوشته است، دیگر یک کتاب فقه‌اللغهٔ عادی نیست و فقط تحول زبان را تشریح نمی‌کند، بلکه می‌کوشد که بر پایهٔ تمثیل‌های معنا شناختی توجیهی از «واج» را به دست بدهد و مفهوم جبری نشانه‌ها را محدود کند. آیا منظور شاعر دست یافتن به جوهر و حقیقت همه چیز است؟ شاعر می‌داند که چنین چیزی غیرممکن است و اگر وسوسه‌ای فلسفی و نظری در ذهن او وجود دارد، این پژوهش دربارهٔ زبان هر گونه راه حلی از این دست را کنار می‌زند. بدون کلمات نمی‌توان به حقیقت دست یافت، با وجود این، کلمات آن پیوندهای نامرئی نیستند که ما را به حقیقت می‌رسانند. ابهام آنها موضوع مطالعه و لذت برای شاعر است که اغلب میل دارد آنها را «شیء واره» کند. مالارمه گاهی بر روی نام‌های بنیانی، به ویژه نام‌های خاص، تکیه می‌کند، مانند نام هرودیاد Herodiade[1] که همهٔ شعر را بر گرد این نام می‌سازد و گوئی این نام یگانه تکیه‌گاه شعر است. می‌گوید: «زیباترین صفحهٔ اثر من آن صفحه‌ای خواهد بود که فقط این نام آسمانی «هرودیاد» را در بر خواهد داشت. الهام کمی را که دارم مدیون این نامم و فکر می‌کنم که اگر این اسم قهرمان من «سالومه» بود، باز هم من این نام تیره و سرخ، مانند انار گشوده را اختراع می‌کردم.»

ترجمه‌های او، تمرین‌های خاصی بود برای تظاهر فاصله بین کلمات و اشیاء. (زیرا کلمه در هیچ زبانی برش معینی از واقعیت را جدا نمی‌کند.) و نیز به مالارمه امکان دادند که از «ادگارپو» و به ویژه از اشعار گریبانگیر و

۱. مادر «سالومه». مالارمه قطعهٔ مشهوری به این نام نوشت که بعد آن را به شعر برگرداند.

آهنگین او مانند: کلاغ، ناقوس‌ها، یا آنابل‌لی Annabel Lee اشباع شود. شکی نیست که توجه او به این اشعار بر اثر یک کشف ناگهانی زیبائی نبوده بلکه ساختار کلمات، پدهٔ طنین‌های متقابل آنها، قرار گرفتن ضروری آنها در یک نقطه که هرگونه تصادفی را کنار می‌زند، توجه او را جلب کرده است. همان‌گونه که رابطهٔ او با دنیا شکسته می‌شود، دل کندن از واقعیت ملموس، انسان را به یاد این شعرش می‌اندازد: «جستجوی دائم برای رسیدن به آنچه دوست دارد و دل کندن از دنیا»... بدین سان شعر، همان سان که از واقعیات و از دنیا جداست، نقطهٔ مقابل زبان رایج نیز هست. از قوانین آن فراری است، بر ضد تلف کردن وقت و hasard قیام می‌کند و قطب دیگری از زبان را برمی‌گزینند. مالارمه دو حالت «سخن» را وصف می‌کند: «یکی آنی و خام و دیگری اساسی» یعنی اینکه زبان شاعرانه تقریباً از زبان معمولی برقراری ارتباط مستقل است و هیچ دینی بر آن ندارد. این مجزاسازی خبر از پژوهش‌های شاعرانه و یا همانمفهوم «کارکرد شاعرانه» می‌دهد که یاکوبسن مطرح کرده است و راه را برای شعری «غیر بلاغی» (non rhêtorique) هموار می‌کند. بدین سان نحو کلام دیگر چارچوبه‌ای برای روشن کردن اندیشه نیست، بلکه به‌رغم نیشخندهای تمسخرآمیز مستهزیان، چنان که والری گفته است: «تغییر وضع می‌دهد و در خدمت «ایزد بانوان شعر» (Muses) قرار می‌گیرد، یعنی خود آن هم از ترکیبات شعر می‌شود و همه جا با ابهام سر و کار دارد. «صور بلاغی» دیگر تزیینی نیست. «اطناب» دری است که رو به مفاهیم تازه‌ای باز می‌شود و «استعاره» که سازندهٔ همهٔ فن شعر مالارمه است هیچ مصداق خاصی را به خود نمی‌پذیرد. قاموس نسبتاً ساده، بدون تذهیب‌های فراوان، باب طبع سمبولیست‌ها، نوعی به‌کار می‌رود که از معنی خاص تجاوز کند. و درماندگی و قضاوت ذوقی مفسران که ناچار به مفهومی تمثیلی متوسل می‌شوند ناشی از همین است.

مسئلهٔ «ساختار در آثار مالارمه به همان کارهای اولیه‌اش و به هرودیاد

بر می‌گردد که در آن، ما تبلور صور خیال را می‌بینیم که در سایهٔ آن کلمات به طور متقابل همدیگر را منعکس می‌کنند. استعاره به شاعر اجازه می‌دهد که تصویرهای کیهان و همهٔ قلمروهای آن به سوی **کتاب** که باید روزی نوشته شود و در واقع «جهان صغیر» اوست برگردد. شعر مالارمه‌ای که دارای صور خیال چند وجهی است، معمولاً در مرکز خود یک اصطلاح عینی و ملموس دارد و بُعدهای بعدی، همه یک «صحنهٔ درونی» تشکیل می‌دهند. بدین سان، به تصویر یک بادبزن، خیالبافی یک دختر، تصویرهای پرنده‌ای که نمی‌گذارند پرواز کنند، و بالاخره تصویر شامگاهی که خنکای آن با تکان‌های بادبزن محفوظ مانده است افزوده می‌شود و همه در نیمه راه تحقق و نفی، در میان هستی نیمه‌مرده ولی مخفی مانند «خنده‌ای مکتوم».

●

این مسیری طولانی بود در قلمرو زیبائی شعر. از همان آغاز، در طول سال‌های معلمی در «تورنون»، «بزانسون» و «آوینیون»، تا زمان بازنشستگی‌اش از شغل معلمی در پاریس، مالارمه بر اثر شب‌های دراز بی‌خوابی و اندیشیدن به ساختار شعر، هم سلامت جسمی و هم وضع اجتماعیش لطمه می‌دید. پیش از دوران پاریس، که در سال ۱۸۷۱ شروع شد، کار شاعرانهٔ او مانند بحرانی مداوم بود و نتیجهٔ آن، حکایت ناتمام ایژیتور Igutur بود که حاصل پژوهش‌های نویسنده در زمینهٔ سبک است. نوعی نگارش که در عین حال «موسیقی ادبی» شمرده می‌شود. تکرار عمدی بعضی کلمات یا جستجوی هجاهائی که پاسخگوی همند. می‌توان گفت که ایژیتور طرح اولیه‌ای بود از اثری که ۲۶ سال بعد نوشت، با عنوان یکبار طاس ریختن، هرگز سرنوشت را از میان نمی‌برد (۱۸۹۷). به گفتهٔ پل کلودل، این شعر در ذهن مالارمه طرح اولیهٔ شعری بزرگ بود که می‌خواست شرح چگونگی جهان را در آن بگنجاند. در این شعر مالارمه بیش از همهٔ آثارش به

موسیقی نزدیک‌تر است. مالارمه با شیفتگی که به واگنر داشت کوشید که برخی از روش‌های آهنگ‌سازی او را در شعرش به‌کار گیرد. و حتی صدای هر یک از سازها را در شعر تقلید کند.

تعجبی ندارد که مالارمه همهٔ قواعد نحوی را درهم می‌شکند تا بالاترین ایده‌ای را که از شعر دارد، یعنی یک «موسیقی مغزی» را جایگزین آن سازد. و این نیز تعجبی ندارد که «مایه‌های ناب و موزون هستی» سرانجام چارچوبهٔ شعر را بشکند. در این متن، آزادانه با همان اصولی که اشخاص بازی روی صحنه تقسیم می‌شود، گروه‌های مختلف صور خیال را در یازده صفحهٔ پشت و رو تقسیم کرده است تا به یک «فضای خواندن» دست یابد. مالارمه در این شعر به وسائل ملموس بصری متوسل شده است: حروف چاپی در اندازه‌های مختلف و قرار دادن آنها با تقسیمات خاصی که به عقیدهٔ بعضی از مفسرها بیان‌کنندهٔ دوران‌های سنتی مختلف تاریخ است ...

نه این مختصر برای معرفی مالارمه کافی است و نه شعر او قابل ترجمه است زیرا ترجمه همهٔ آن مشخصاتی را که منظور نظر مالارمه است از میان می‌برد. این چند بیت از هرویاد را تنها برای نشان دادن استعاره‌هایش ترجمه می‌کنم. قبلاً اصل ابیات را ببینیم:

O miroir

Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée
Que de fois et pendant les heures, désolée
Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont
Comme des feuilles sous ta glace ou trou profond,
Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine
Mais, horreur! des soirs, dans ta sévére fontaine,
J'ai de mon rêve épars connu la nudité!

ای آینه!
آب سرد از ملال در قاب یخ‌زده‌ات
بارها و بارها ساعت‌های دراز، اندوهگین رویاها
و در جستجوی یادهایم
که همچون برگ‌هائی هستند زیر یخ تو با حفره‌ای ژرف
در تو نمایان شدم چون سایه‌ای دوردست ...
اما وحشتا! شب‌ها در آبنمای سختت
من در خواب آشفته‌ام برهنگی را شناختم.

سمبولیسم

Symbolisme

«از سمبولیسم چه می‌دانیم؟ هزار چیز مبهم. سمبولیسم پیوسته از قلمرو انتقادگریزان است و ماهرانه خود را از تشریح و توصیف نجات می‌دهد ....»

کتابی که **آلبر ماری اشمیت** A. M. Schmidt دربارهٔ سمبولیسم نوشته و در مجموعهٔ کتابهای «چه می‌دانم؟» انتشار داده است، با این سطور آغاز می‌شود.

کمتر عنوانی را می‌توان شناخت که بهترین نمایندگان آن در پذیرفتنش این همه مقاومت نشان داده باشند. ورلن می‌گفت: «سمبولیسم؟ نمی‌شناسم. بعید نیست یک کلمهٔ آلمانی باشد!» باید گفت که ورلن تا اندازه‌ای حق داشت، زیرا ریشه‌های سمبولیسم را باید در رومانتیسم آلمان، در فلسفهٔ **هگل** و **شوپنهاور**، در آثار «ماقبل رافائلیان[1]» انگلیسی و **سوین‌برن** Swinburne و بالاخره در سنت عرفانی قرون هجدهم و نوزدهم جستجو کرد. و حال آنکه تولد آن به عنوان مکتب ادبی، فرانسوی است.

تشویش پایان قرن

در حوالی ۱۸۸۰ در نسل جوان ادبی و هنری، نوعی حالت روحی پیدا شد که زائیدهٔ بی‌آرامی در برابر زندگی و بیزاری از تمدنی کهنه و فرسوده بود.

۱. préraphaélites ــ گروهی از نقاشان انگلیسی که در نیمه دوم قرن نوزدهم خواستند مکتب نقاشی تازه‌ای را با تقلید از نقاشان ایتالیائی ماقبل رافائل تأسیس کنند.

اینان که خود را زندانی دنیای جدیدی و تبعیدی در دنیائی خصمانه و افسونگر می‌دانستند، قدم از چهارچوب خشک و بی‌روح شعر پارناسین فراتر گذاشتند و با حساسیت تازه‌ای هم بر ضد اشعار خشن پارناسین‌ها و هم برضد قاطعیت «فلسفهٔ تحققی» Positivisme و ادبیات رئالیستی و ناتورالیستی عصیان کردند. البته اینان قصد گرویدن به احساسات تندوتیز تغزل فوق‌العادهٔ رومانتیسم را نیز نداشتند بلکه عصیانشان کاملا رنگ تازه‌ای داشت و آنچه می‌گفتند عمیق‌تر و پیچیده‌تر بود: «فلسفهٔ تحققی» تصور می‌کرد که توانسته است به خوبی دنیا را توصیف و تصویر کند و دربارهٔ آن قضاوت نماید. اما شاعران جدید را چنین حساب ساده‌ای اقناع نمی‌کرد و آنان همه‌جا را پر از معما و اسرار و اضطراب می‌دیدند. در این مدت با این که «فلسفهٔ تحققی» تحت عنوان مکتب ادبی ناتورالیسم بر عرصهٔ رمان و تئاتر فرمانروائی می‌کرد، عصیان شاعران جدید به صورت نیروی تازه‌ای در برابر آن قد برافراشت و هر چند که نتوانست آن را از پیشرفت باز دارد ولی حدودی برای آن ایجاد کرد. «فلسفهٔ تحققی» فقط به واقعیت متکی بود. اما مجلات جدید و فیلسوفان جدید از واقعیت روگردان بودند و حتی آن را انکار می‌کردند. در نظر اغلب آنان واقعیت حال یا گذشته و بیان آن نفرت‌آور بود.

از همه سو روح عصیان نمودار بود: عصیان نسل جوان، و یا قسمتی از این نسل، که در اجتماع زندگی راحتی برای خویش نمی‌یافت. این جوانان از همهٔ روش‌های سیاسی و اجتماعی و فکری و هنری که میراث گذشتگان بود متنفر بودند. نیروی نظامی، نظم اخلاقی، هنر منظم و باقاعده، رمان رئالیستی، ایمان به فلسفهٔ تحققی، همهٔ این‌ها در نظرشان باطل و بی‌اعتبار بود. می‌خواستند آنارشیست یا منکر همه‌چیز باشند. اما هنوز سخنی از سمبولیسم در میان نبود، بلکه سخن از حساسیتی بود که آن را «Décadentisme» یا «Décadisme»(مکتب منحط) نامیدند. کلمهٔ Decadent (منحط) نخست به صورت انتقاد به تمام کسانی که از پل ورلن P. Verlaine (۱۸۴۴ ـ ۱۸۹۶) پیروی می‌کردند اطلاق شد.

ورلن در عین حال که ولگرد و الکلی بود، شاعر به تمام معنی و حتی بزرگ بود. او با ضعف اراده، نابودی تدریجی خویش را تماشا می‌کرد. «ورلن» اسیر شهوات خود بود و به قول یکی از منتقدان فرانسوی، «مخیله‌ای شهوانی را با حزن آهنگداری درهم آمیخته بود.» در پایان عمر به کاتولیسیسم گروید و با اشعار ظریف و هنرمندانه‌ای اضطرابات روحی را که می‌خواست به سوی خدا برود و هیجانات جسمی را که از فاسد شدن لذت می‌برد، بیان می‌کرد. او فریادهای روح خویش را که از سرنوشت خود در رنج بود، در اشعارش منعکس می‌ساخت و تقریباً به نوعی از رومانتیسم باز می‌گشت. ولی با وجود این شرایط، نفس تازه‌ای به شعر فرانسه دمید و آن چیزی را که سمبولیسم نامیدند وارد شعر کرد.

در شکل‌گیری جریان انحطاط و نیز مکتب سمبولیسم، دو کتاب که شاعران جوان را با پیشاهنگان شعر نو آشنا ساخت دارای اهمیت خاصی است. نخست شاعران نفرین شده اثر ورلن و دیگری رمان وارونه *(A Rebour)* اثر **ژوریس ـ کارل هویسمانس** J. K. Huysmans (۱۸۴۸ ـ ۱۹۰۷).

شاعران نفرین شده Les Poêtes maudits

در حوالی سال ۱۸۸۴ بود که کتاب شاعران نفرین شده انتشار یافت، حاوی سه مقاله دربارهٔ **تریستان کوربی‌یر** Tristan Corbière (۱۸۴۵ ـ ۱۸۷۹)، آرتور رمبو و استفان مالارمه که در اواخر سال قبل در مجلهٔ لوتس *Lutèce* منتشر شده بود. در تجدید چاپ کتاب در سال ۱۸۸۸ سه مقالهٔ دیگر به کتاب اضافه شد دربارهٔ **مارسلین دبورد ـ والمور** M. Desbordes-Valmore (۱۷۸۶ ـ ۱۸۵۹) و **ویلیه دولیل آدام** Villier de l'Isle-Adam (۱۸۳۸ ـ ۱۸۸۹) و خود پل ورلن زیر نام «للیان بیچاره»» (Pauvre Lelian).

برای اولین بار در این کتاب بود که شش شعر کامل رمبو درج و معرفی شده بود. دربارهٔ تأثیر این کتاب نوشته‌اند که مانند رشتهٔ باروتی بود که آتشش زدند

و به انبار باروت رسید و در یک لحظه همه‌چیز را دربارهٔ شعر و ادبیات زیر و رو کرد. با این کتاب بود که نام رمبو و مالارمه بر سر زبان‌ها افتاد.

A Rebors واژگونه

و باز در همان سال ۱۸۸۴ بود که رمان واژونه اثر ژوریس کارل هویسمانس منتشر شد: قهرمان آن دِزِسنت Des Esseintes در خانهٔ کوچکش در «فونتنه اوروز» (Fontenay aux roses) یک زندگی وارونه را می‌گذراند. نوعی زندگی خلاف زندگی طبیعی، زیرا فقط از تصنع خوشش می‌آید. اما بالاخره بر اثر دردهای شدید جسمی مجبور می‌شود که این زندگی را رها کند. عجایب متعددی که در زندگی او وجود دارد از نظر تاریخ سمبولیسم اهمیت ندارد، از قبیل غذای عجیب عزاداری و یا وجود گیاهان نیمه گیاه نیمه انسان در راهروها. اما آنچه به سمبولیسم مربوط می‌شود، نخست بازی عجیب حسامیزی بودلری است که از زبان دِزِسنت نقل می‌شود اما نه دربارهٔ پیوند حروف با رنگ‌ها (چنان که رمبو گفت) بلکه پیوند بین انواع الکل و آلات موسیقی. مثلاً: «کوراچائو» کلارینت را به یاد می‌آورد و آنیزت فلوت را و از این قبیل ...

اما مهم ترین قسمت‌های کتاب مربوط به سلایق ادبی قهرمان کتاب است. مثلاً نویسندگان قدیمی که او ترجیح می‌دهد، نویسندگان دورهٔ انحطاط امپراطوری رم است.

و اما از میان نویسندگان عصر خود، «دِزِسنت»، ویلیه دولیل آدام، باربه دور ویلی Barbey d' Aurevelly و ادگارپو را ترجیح می‌دهد و شعر «عشق‌های زرد» ورلن و به ویژه «اشعار منثور» مالارمه روح او را مسحور می‌کند.

ملال، خستگی فلسفی، مفهوم حاد فساد، بی‌تصمیمی و وحشت از طبیعت و هر آنچه خام و ابتدائی است و وحشت از بی‌مایگی و ابتذال و عشق به تصنع عناصر اصلی این رمان است. دِزِسنت می‌گوید: «گذاشتن رویا به جای واقعیت، به جای خود واقعیت.» و مالارمه نیز نوشته بود: «روی گرداندن از زندگی!»

این کتاب محافل روشنفکری و حتی عامهٔ مردم را هم که چیزی از شعر مالارمه نمی‌فهمیدند، متوجه او ساخت.

شاعران منحط Les Decadents

جریان انحطاط در فرانسه پس از شکست ۱۸۷۰ تا اندازه‌ای شبیه جریان اکسپرسیونیسم آلمان است پس از شکست ۱۹۱۸. در سال ۱۸۸۵ در یکی از روزنامه‌ها دربارهٔ آنان چنین نوشتند: «حالا نوبت بی‌قراران و هیستریک‌ها و بیماران عصبی است.» این شاعران جوان که از بازی‌های پارناسین‌ها خسته شده بودند درکلوب‌هایی گرد می‌آمدند که اسامی عجیبی از قبیل: Hydropates، Hirsutes، Zutistes و Je m'enfoutistes داشت. **رودولف سالیس** Rodolphe Salis (۱۸۵۱ ـ ۱۸۹۱) کابارهٔ Chat noir (گربهٔ سیاه) را تأسیس کرد (۱۸۸۱) گاه و بیگاه مجلهٔادبی ناپایداری انتشارمی‌دادند و برای مدتی به‌دور آن جمع می‌شدند. معمولاً عمر این‌گونه مجله‌ها پس‌از مدت کمی به سر می‌رسید ولی دیری نمی‌گذشت که مجلهٔ دیگری پا به‌عرصهٔ وجود می‌گذاشت. اغلب این مجله‌ها بیش از سه یا چهار شماره منتشر نمی‌شد ولی تأثیر آنها در محیط شعر و ادب زیاد بود. از میان این مجلات می‌توان به: Lutèce (لوتس ـ نام قدیم شهر پاریس) و Nouvelle rive gauche (ساحل چپ جدید) اشاره کرد. **شارل کروس** Ch. Cros (۱۸۲۴ ـ ۱۸۸۸) و **آلفونس آله** A. Allais (۱۸۵۵ ـ ۱۹۰۵) بُعدِ پوچی را وارد زندگی و زبان کردند. **موریس رولینا** M. Rollina (۱۸۴۶ ـ ۱۹۰۳) با نشان دادن روح بیماری‌روانی (Nevrose) و **ژول لافورگ** J. Laforgue (۱۸۶۰ ـ ۱۸۸۷) با نوحه‌های تلخ و شیرین، اضطراب خودشان‌را در مسائل مختلف نشان می‌دادند. این جوانان و شاعران تازه‌جو اغلب مورد استهزاء قرار می‌گرفتند و محافل ادبی به جای این که به طور جدی به آنها جواب بدهند اشعار و نوشته‌هاشان را با تمسخر و استهزاء تلقی می‌کردند. ولی بالاخره دوره‌ای رسید که آنها چند شاعر بزرگ تازه‌جو را از قبیل **ورلن**، **مالارمه**، **هردیا**، **فرانسوا کوپه**، **موره‌آ** در کنار

خود یافتند و توانستند آثارشان را به آنها عرضه کنند.

کلمهٔ «Déadent» (منحط) را برای اولین بار گابریل ویکر در رساله‌ای که دربارهٔ این شاعران انتشار داد به‌کار برد و در آن رساله، این دسته از شاعران را چنین تعریف کرد: «این شاعران جدید در تخیلات خود غرق شده و خود را از واقعیات زندگی دور نگاه داشته‌اند. عرفان رقیق و حساس را با عیش و هرزگی محض درهم آمیخته‌اند. اشعار آنها که قابل فهم نیز نیست، زائیدهٔ تصادف و انحراف است. مشخصات «منحطان» داشتن روح مبهم و بی حسی و عدم توجه به اخلاق و بالاخره عدم انطباق اشعارشان با همدیگر است. آنها ترانهٔ روح خود، ترانهٔ روح منزوی و متروک خود را می‌سرایند. علاقه به هیجان و حساسیت آنها را به سوی بیماری‌های عصبی سوق می‌دهد. عدم وضوح محتوی، قالب شعری را از میان می‌برد. موضوع اشعار منحط عبارت است از بدبینی‌استهزاءآمیز و حالت مرضی عمومی و رؤیای فرار و دلتنگی و غصهٔ تسکین‌ناپذیر و ناراحتی درونی. شاعران منحط داستان شب‌های اضطراب‌آور و یکشنبه‌های شوم و ماتم‌زده و درختان پائیزی و موجودات اسرارآمیز را می‌سرایند.»

شاعران منحط تصور می‌کردند: «در قرنی زندگی می‌کنند که همهٔ خون و حیات خود را از دست داده است و شاهد آخرین جهش‌های تمدنی هستند که رو به خاموشی می‌رود. این فکر را ورلن در مصرعی از اشعار خود چنین بیان می‌کند «من امپراطور پایان انحطاطم!»

معروف ترین شاعر دورهٔ انحطاط، ژول لافورگ J. Laforgue (۱۸۶۰ ـ ۱۸۸۷) است و اشعار او را می‌توان نمونهٔ آثار ادبی این دوره شمرد. لافورگ شاعری بود کتاب خوانده و روشنفکر و در عین حال بسیار حساس و بدبین. زندگی اندوه زده و تنهائی داشت. تسلیم حساسیت مرضی خویش بود. به زندگی لاشعور و به جبر سرنوشت که انسان را با خود می‌کشد معتقد بود و بشر را با ترحم استهزاءآلودی می‌نگریست.

لافورگ زبان درهم و مخلوطی برای شعر ابداع کرد که در وهلهٔ اول خواننده را دچار تعجب می‌سازد. لغات فلسفی را بااصطلاحات صنعتی و با زبان عامیانه و با «آرگوی» ولگردان پاریس و باگفتگوی تردیدآمیز کودکان خردسال درهم آمیخت. در مورد وزن شعر نیز به چنین‌کارهائی دست می‌زد: گاهی شعر «الکساندرن» را با تقطیع غیرعادی می‌نوشت، گاهی اوزان نادرست تصنیف‌های عامیانه و اشعار عزاداری یا عروسی را تقلید می‌کرد. شعرش پیوسته در تغییر و تحول بود، اما هرگز صورت ساختگی و تصنعی به خود نمی‌گرفت.

او کتابهای فلسفی متعددی دربارهٔ عقاید بدبینانه و دربارهٔ قدرت سرنوشت محتوم و «درد زندگی» مطالعه کرده بود. حساسیت عمیق او از کشف این مسائل رنج می‌برد. پوچی و فنائی که در اطراف خویش آفریده بود به روح او فشار می‌آورد. مدت درازی با ترس و وحشت از این دورهٔ «تب فکری» خویش یاد می‌کرد و می‌گفت: «وقتی یادداشت‌های این دوره از زندگی خودم را می‌خوانم با ترس و لرز از خودم می‌پرسم که چرا نمرده‌ام.» ایمان مذهبی خویش را از دست داد و بدبخت شد، زیرا می‌خواست مؤمن باشد. سپس آرامشی یافت و نفرتی بر او دست داد و عارف بدبینی شد. می‌خواست تماشاگر عبور «کارناوال زندگی» باشد.

فکر و زبان و سبک ژول لافورگ نمونه‌ای شد که همه شاعران دیگر «دوران انحطاط» از آن پیروی کردند و این دوره به صورتی درآمد که به قول ر.م. آلبرس R.M. Albérès نویسندهٔ ماجراهای فکری قرن بیستم: «روشنفکران وقیحانه از انحطاط و از بدی خویش احساس غرور می‌کردند. دوران تجزیه و فرسودگی آشفته‌ای بود آمیخته با شور تکوین جدیدی که آینده‌اش روشن نبود. ایمان مذهبی مرده بود. فکر توسل به علم و جستن راه نجات از آن نیز که قریب یک قرن مردم را به خود مشغول می‌داشت از میان رفته بود. این دوره، دوران انحطاط و حساسیت مرضی بود.»

در سال ۱۸۸۸ که ژول لافورگ در بیست‌وهفت سالگی درگذشت دیگر کلمهٔ «انحطاط» برای بیان مقاصد شاعران کافی نبود. نسل جوان دو سال بود که با کلمهٔ «سمبولیسم» آشنا بود.

کلمهٔ سمبول

اصل کلمهٔ سمبول symbole (نماد)، سوم بولون sumbolon یونانی است به معنی به هم چسباندن دو قطعهٔ مجزا که از فعل سومبالو sumballo (می‌پیوندم) مشتق است و حاکی از چیزی است که به دو قسمت شده باشد. مثلاً تصور کنیم به دو نفری که همدیگر را نمی‌شناسند نیمه‌ای از یک اسکناس را که به طور نامنظم دوپاره شده باشد بدهند، تطبیق آن دوپارهٔ اسکناس به آنها امکان می‌دهد که همدیگر را بشناسند و به هم اعتماد کنند.

اما با گذشت زمان، برداشت از کلمهٔ سمبول پیچیده‌تر شده است. از تعاریفی که قاموس فنی و انتقادی فلسفه اثر **آندره لالاند** A. Lalande (۱۸۶۷ ــ ۱۹۶۳) از سمبول به دست داده است،این تعریف قابل توجه است: «هر نشانهٔ محسوس که (با رابطه‌ای طبیعی) چیزی غایب یا غیرقابل مشاهده را متذکر شود.»

تلقی سمبولیست‌ها از کلمهٔ سمبول را نیز می‌توان از این تعریف **ژول لومتر** J. Lemaitre (۱۸۵۳ ــ ۱۹۱۴) استنتاج کرد: «تطبیقی است که فقط جزء دوم آن به ما داده شده است، دستگاهی از استعاره‌های پیاپی.»

هگل که در زیبائی‌شناسی خود بحث مهمی دربارهٔ سمبولیسم اقوام اولیه دارد، می‌گوید: «سمبول بنا به طبیعتش اساساً مبهم و چند پهلوست. انسان در اولین برخورد با یک سمبول از خود می‌پرسد که آیا این واقعاً سمبول است یا نه؟ بعد به فرض اینکه چنین باشد، در میان همهٔ معانی مختلفی که سمبول می‌تواند داشته باشد، آن معنی که حقیقتاً متعلق به آن است، کدام است؟ بنابراین، اغلب رابطهٔ بین نشانه و مدلول ممکن است بسیار دور باشد.»

سمبول دلالتی را ایجاد می‌کند یا روشن می‌سازد. فعالیت سمبولیک نیز دوگانه است: رمزگشائی و ایجاد. سمبول برخلاف استعاره انسان را به شناسائی یک معنی مخفی دعوت می‌کند و آن معنی مخفی می‌تواند یک چیز از دست رفته و یا ممنوعه باشد. بدین سان می‌توان نوعی توازی بین سیستم روایت به طورکلی، و سیستم سمبولیک دید. سمبول «پوست ساغری» در اثری به همین نام از بالزاک، نمونهٔ بسیار روشنگری از این مسئله است. اما تکرار روزهای یکنواخت و بی‌رنگ‌وبو و در همان حال اوج گرفتن سرنوشت محتوم «اِما» در مادام بوواری نیز می‌تواند در متن برجسته شود و مدلی برای قصه تشکیل دهد. در این حال، معنی محصولِ تنشی بین دو ترتیب ساختاری متن است.

در برابر این تصور مادی، سمبول به منزلهٔ فعالیت مؤثر در خواننده و متن، سنت اروپائی تصور دیگری راکه انتزاعی‌تر است قرار داده است: گفته‌های پیچیده و ظاهراً متضاد فلسفه‌های احساساتی آلمانی و توجه رومانتیک‌ها به اشعار قرن شانزدهم، مقدمهٔ تفکری است دربارهٔ زبان و رابطهٔ آن با خداوند. **آلکساندرسومه** A. Soumet شاعر فرانسوی (۱۷۸۸ ــ ۱۸۴۵) در کتاب خود الههٔ شعر فرانسوی *(Muse francaise)* می‌نویسد: «در نظر شاعر همه چیز سمبولیک است... او می‌کوشد نشانه‌هائی از آن زبان ابتدائی راکه خداوند بر انسان آشکار کرده است پیداکند.» (کلودل نیز خلاف این نمی‌گوید).

ولی باید گفت تعریفی که یونانیان از سمبول کرده‌اند بیشتر به مفهوم تشبیه و استعاره است و حقیقت این است که چه در شرق و چه در غرب، سمبول به مفهومی که ما امروزه به‌کار می‌بریم، از چارچوبهٔ انواع صوربلاغی که در علم بیان آمده است تجاوز می‌کند. زیرا در رابطهٔ دال و مدلول، دورترین صورت دال از مدلول، «رمز» است و آن نوعی ازکنایه است که آن ملازمهٔ معنی نخستین با معنی ثانوی مخفی و پوشیده باشد، و حال آنکه در تخیل سمبولیک باز هم این رابطه دورتر است، زیرا در واقع «معنی ثانوی» یا «مدلول» واحدی وجود ندارد و به گفتهٔ **کارل گوستاو یونگ** C. G. Jung، «فرق بین تصور سمبولیک و

تصور تمثیلی این است که تصور تمثیلی فقط یک مفهوم کلی به دست می‌دهد یا ایده‌ای که با خودش متفاوت است. و حال آنکه در تصور سمبولیک، خود ایده است که محسوس می‌شود و ظهور می‌کند.»

این بحث را نیز که به هیچوجه وافی مقصود نیست بهتر است با جملاتی از **سوتان تودوروف** Tz. Todorov زبانشناس و نشانه‌شناس معاصر پایان دهیم. او در فصلی از کتاب نظریه‌های سمبول *(Théories du symbole)* به عنوان «زبان و همزادهایش» چنین می‌نویسد:

«در واقع وجود «نشانه‌ها» و «سمبول‌ها» ... به صورت حیرت‌آوری، دو عکس‌العمل متضاد ایجاد می‌کند:

از طرفی در عمل، به طور خستگی ناپذیری نشانه‌ها و سمبول‌ها را به هم تبدیل می‌کنند و روی هر نشانه‌ای سمبول‌های بی‌شمار قرار می‌دهند.

از طرف دیگر، در پاسخ‌های تئوریک، بی‌وقفه ادعا می‌کنند که همه چیز نشانه است و سمبول وجود ندارد و نباید وجود داشته باشد ...

... همان طور که انسان نخواسته است به آسانی قبول کند که زمین مرکز عالم نیست، که انسان از حیوانات به وجود آمده است یا اینکه خرد یگانه فرمانروای حرکات ما نیست، همان طور هم ادعا می‌کند که زبان یگانه شیوهٔ بازنمائی است و این زبان فقط از نشانه‌ها (به معنی محدودشان، یعنی منطقی و عقلی) تشکیل شده است، یا دقیق‌تر بگوئیم، چون انکار سمبول به طورکلی مشکل است، بهتر است بگوئیم که ما ــ مردان بالغ و طبیعی غربی معاصر ــ از ضعف‌هائی که بسته به اندیشهٔ سمبولیک است برکناریم و این سمبول‌سازی فقط در **دیگران** وجود دارد: در حیوانات، بچه‌ها، زن‌ها، دیوانه‌ها، شاعران (این دیوانه‌های بی‌آزار)، وحشی‌ها، و بالاخره نیاکانمان که بجز آن با چیز دیگری سروکار نداشتند در نتیجه وضع عجیبی به وجود آمده است: مردم در طول قرون سمبول‌های خودشان را تحلیل کرده‌اند، اما با این ادعا که نشانه‌های دیگران را ملاحظه می‌کنند ...»

بدین سان شاعران (و به قول مردان بالغ و طبیعی غربی معاصر، این دیوانه‌های بی‌آزار) کسانی بودند که به تفکر سمبولیک روی آوردند و در نتیجه، مرحلهٔ کاملاً تازه‌ای در ادبیات جهان آغاز شد.

ناگفته نماند که به رغم هجوم تمدن امروز و قواعد زبانشناسی، سمبول محکم و پابرجا مانده است و حتی اندیشهٔ غربی معاصر نیز، خواه و ناخواه مجبور شده است که امر سمبولیک را به صورت اصولی به بحث بگذارد و تا حد امکان قانونمند کند و برای مصالحه بین خرد و صورت خیالی، با مطالعهٔ عرفان شرقی و نیز عرفان یهودی و مسیحی (قَبّاله)، و با استفاده از نتایجی که از روش‌های تأویل (Herméneutique) به دست آمده است، علم و حکمت تازه‌ای را بر پایهٔ سمبول‌شناسی پی‌ریزی کند و به مطالعهٔ کارکردهای فلسفی سمبولیسم بپردازد.

بیانیهٔ سمبولیسم

سمبولیست‌ها پیش از منحطان کسب موفقیت کردند و قواعد محکم‌تر و مهم‌تری بیان داشتند، زیرا مطالعات‌شان بیشتر و هوس‌ها و آرزوهاشان کمتر از آنان بود. آنها تقریباً همان هدف‌هائی را که شاعران دورهٔ انحطاط داشتند برای خود اختیار کردند و از شعر جدیدی که از زمان بودلر به بعد به میان آمده بود به دفاع پرداختند. به دنبال مقاله‌ها و مجلاتی که شاعران جوان از سال ۱۸۸۴ انتشار می‌دادند، عاقبت ژان موره‌آس «Moréas» شاعر یونانی‌نژاد بیانیهٔ مکتب جدید را در شمارهٔ ۱۸ سپتامبر ۱۸۸۶ ضمیمهٔ ادبی روزنامهٔ «فیگارو» انتشار داد که سروصدای زیادی در محافل ادبی بپاکرد. در این بیانیه بود که «موره‌آس» برای نخستین بار کلمهٔ سمبولیسم را در مورد این مکتب به‌کار برد و از آن پس مکتب جدید به همین اسم نامیده شد. اکنون قسمتی از بیانیهٔ «سمبولیسم در زیر نقل می‌شود:

«سابقاً پیشنهاد کرده بودیم که کلمهٔ «سمبولیسم» یگانه تعبیری است که می‌تواند تمایل جدید نبوغ آفرینندهٔ هنر را در دورهٔ ما بیان

کند. اکنون نیز تذکر می‌دهیم که احتیاجی به تغییر دادن این کلمه نیست.

«همان‌طور که در اول این نوشته نیز گفتیم، تمایلات هنری در دوره‌های معین، اختلافات فکری زیادی به وجود می‌آورد. برای پیدا کردن منابع مکتب جدید، به بعضی از اشعار **آلفردووینیی**، به **شکسپیر**،به عرفا و صوفیه و حتی به دورتر از آنها باید مراجعه کرد. **شارل بودلر** مبشر واقعی این مکتب جدید شمرده می‌شود. مسیو مالارمه معنی اسرارآمیز و تعریف‌ناپذیری به آن می‌بخشد. پیش از این، مصرع‌های شعر قواعد سخت و مشکلی داشت. نخست تئودور دوبانویل با انگشتان سحرآمیز خود این اشکال را کمتر و ملایم‌تر ساخته بود، ولی پل ورلن این قواعد سخت را به کلی از میان برد ... شعر سمبولیک که دشمن نظریات تعلیمی و فصاحت و مبالغه و حساسیت ساختگی و تصویر «اوبژکتیف» است می‌کوشد فکر را به صورتی که حواس را مخاطب قرار دهد بیان کند. از طرف دیگر، فکر نباید خود را از تزیینات معظم و زیبای شکل محروم کند. زیرا صفت اساسی هنر سمبولیک این است که هنرمند تا تصور «فکر مطلق» پیش نرود. از این رو در این مکتب هنری، مناظر طبیعی و حرکات اشخاص و حوادث کاملاً مشخص، خودبه‌خود وجود ندارد، بلکه پاره‌ای مشاهدات خارجی هستند که روی حواس ما تأثیر می‌کنند و وظیفهٔ آنها نشان دادن روابط پنهانی است که با اساس فکر وجود دارد.

اگر عده‌ای از خوانندگان کوتاه نظر، این نظریهٔ هنری ما را مهم نشمارند، نباید متعجب بود. اما چه می‌توان کرد؟ مگر «اشعار پنداروس»، «هاملت شکسپیر»، «فاوست گوته» نیز با چنین اعتراضاتی روبرو نشده بود؟»

جریان سمبولیسم در سال ۱۸۹۰ به دورهٔ فعالیت خود رسید. یک نسل شاعر از سال ۱۸۵۵ تا ۱۹۰۱ به پیروی از سه پیشوای بزرگ سمبولیسم پرداختند. اغلب

این شاعران فرانسوی نبودند. مثلا چند شاعر بزرگ بلژیکی در میان سمبولیست‌ها بود که در بین آنها، از **امیل ورآرن** E. Verharen و **موریس مترلینگ** M. Maeterlinck می‌توان نام برد. چند نفر امریکائی و روسی و یونانی نیز در میان آنها وجود داشتند و به طور کلی سمبولیسم جنبهٔ جهانی به خود گرفته بود.

اصول سمبولیسم

از نظر فکر، سمبولیسم بیشتر تحت تأثیر فلسفهٔ ایدآلیسم بود که از متافیزیک الهام می‌گرفت و در حوالی سال ۱۸۸۰ در فرانسه باز رونق می‌یافت. بدبینی اسرارآمیز «شوپنهاور» نیز تأثیر زیادی در شاعران سمبولیست کرده بود. سمبولیست‌ها در «سوبژکتیویسم» عمیقی غوطه‌ور بودند و همه چیز را از پشت منشور خراب کنندهٔ روحیهٔ تخیل آمیزشان تماشا می‌کردند.

برای شاعرانی که با چنین فلسفهٔ بدبینانه‌ای پرورش یافته بودند هیچ چیزی مناسب‌تر از دکور مه‌آلود و مبهمی که تمام خطوط تند و قاطع زندگی در میان آن محو شود و هیچ محیطی بهتر از نیمه تاریکی و مهتاب وجود نداشت. شاعر سمبولیست در چنین محیط ابهام‌آمیز و در میان رؤیاهای خودش، تسلیم مالیخولیای خویش می‌شد، قصرهای کهنه و متروک و شهرهای خراب و آب‌های راکدی که برگ‌های زرد روی آنها را پوشیده باشد و نور چراغی که در میان ظلمت شب سوسو زند و اشباحی که روی پرده‌ها تکان می‌خورند و بالاخره «سلطنت سکوت» و چشمانی که به افق دوخته شده است ... همهٔ این‌ها جلوهٔ عالم رؤیایی و اسرارآمیزی بود که در اشعار سمبولیست‌ها دیده می‌شد. (در این میان تأثیر **ادگار آلن‌پو** شاعر و نویسندهٔ امریکائی راکه آثار او را **شارل بودلر** و **استفان مالارمه** به فرانسه ترجمه کردند، نباید فراموش کرد).

رؤیا و تخیل که «پوزیتیویسم» و «رئالیسم» می‌خواست آن را از عالم ادبیات براند، دوباره با سمبولیسم وارد ادبیات شد ولی البته منظور سمبولیست‌های واقعی این نبوده است که به کلی با شعر پارناس قطع رابطه کنند و به رومانتیسم

بازگردند. مثلا هرگز نمی‌خواهند زندگانی و شرح حال و اعترافات خویش را بنویسند. در تشریح مناظر، نه شکل لایتغیر اشیاء مادی، بلکه فرار ساعات و فصول و زمان زودگذر و آهنگ توقف‌ناپذیر زندگانی را شرح می‌دهند و قوانین نهفتهٔ وجود و طبیعت را تصویر می‌کنند. به نظر آنها طبیعت بجز خیال متحرک چیز دیگری نیست. اشیاء چیزهای ثابتی نیستند، بلکه آن چیزی هستند که ما به واسطهٔ حواسمان از آنها درک می‌کنیم. آنها در درون ما هستند، خود ما هستند! ... از این لحاظ عقاید سمبولیست‌ها بیشتر به عرفان شرق نزدیک می‌شود.

می‌گویند: نظریات ما دربارهٔ طبیعت، عبارت از زندگی روحی خودمان است. مائیم که حس می‌کنیم و نقش روح خود ماست که در اشیاء منعکس می‌گردد. وقتی انسان مناظری راکه دیده است با ظرافتی که توانسته است درک کند، مجسم سازد، در حقیقت اسرار روح خود را برملا می‌کند. خلاصه تمام طبیعت سمبول وجود و زندگی خود انسان است. تشریح و تصویر اشیاء و حوادث به واسطهٔ سمبول‌ها صورت تازه‌ای به خود می‌گیرد. برای بیان روابط بین الهام‌ها و اشکال، باید زبان شعر را درهم ریخت و به صورت دیگری درآورد. و چه بسا که این زبان برای اشخاص عادی نامفهوم باشد و راز سمبولیسم در همین چیزهای نامفهوم است.

عده‌ای از سمبولیست‌ها که در رأسشان «مالارمه» قرار داشت از این قاعده پیروی کردند و چنان تعبیراتی به کار بردند که فقط خودشان آنها را می‌فهمیدند و خودشان تفسیر می‌کردند. حتی آندره ژید در مقدمهٔ یکی از آثار خود به نام پالود *paludes* چنین نوشت: «پیش از اینکه اثرم را برای دیگران تشریح کنم، مایلم که دیگران این اثر را برای من تشریح کنند.» و با توجه به جملهٔ بالا انسان به این نتیجه می‌رسد که گاهی حتی خود سمبولیست‌ها نیز از تشریح و بیان آثارشان عاجز بوده‌اند.

در عین حال، سمبولیست‌ها مایل بودند که تمام قواعد دستور زبان را عوض کنند. پیش از سمبولیست‌ها اصولی که حاکم بر روابط کلمات بود

اصولی معقول و ادراک‌پذیر بود. ولی سمبولیست‌ها ادعا کردند که این اصول فقط باید احساس‌پذیر باشد و کلمات را نه از روی قواعد منطقی، بلکه آن طوری که شاعر احساس می‌کند باید با همدیگر ترکیب کرد.

نمایاندن تخیلات مبهم سمبولیست‌ها با زبان صریح و قاطعی که بتواند همه چیز را بیان کند و نتیجهٔ قطعی و دقیقی از این بیان بگیرد امکان نداشت. برای بیان این تخیلات بیشتر مصراع‌هائی لازم بود که شبیه زمزمه‌ای آرام و مبهم و به قول ورلن «موسیقی بی‌آواز» باشد و می‌گفتند که شعر نیز مانند موسیقی باید مبهم باشد، مطلب صریحی را به طور قاطع بیان نکند بلکه به‌کمک آهنگ و با استفاده از تخیلات انسان در او تأثیر نماید. بخصوص موسیقی «واگنر»، پس از مخالفت‌های شدیدی که با آن شد، عاقبت پیروزمندانه مورد استقبال قرار گرفت و مدت چندین سال شاعران و هنرمندان سمبولیست به شدت تحت تأثیر آن بودند و یکی از مهم ترین مجلات سمبولیست‌ها در آغاز کار «*La Revue Vagnérienne*» نام داشت که در سال ۱۸۸۵ انتشار می‌یافت. سمبولیست‌ها می‌گفتند که وزن‌های شعری مخیله را از حرکت باز می‌دارد و بال‌های خیال را می‌بندد. همچنین رنگ‌های تند و صریح مطلب را به طور قاطع بیان می‌کند و مخالف سمبولیسم است.

شعر نقاشی نیست، بلکه تظاهری از حالات روحی است، عرصهٔ شعر از آنجا شروع می‌شود که با حقیقت واقع (رئالیته) قطع رابطه شود و این عرصه تا بی‌نهایت ادامه پیدا می‌کند. نمی‌توان گفت که معنی فلان تعبیر در شعر درست‌تر از فلان تعبیر دیگر است. چنین قضاوت کلی امکان ندارد زیرا هر خواننده‌ای شعر را بنا به روحیهٔ خودش درک یا بهتر بگوئیم احساس می‌کند. هدف شعر سمبولیک این است که عظمت احساسات و تخیلات را با تشریحات واضح و صریح از میان نبریم و برای این کار باید محیطی را که برای شعر لازم است به وجود بیاوریم، یعنی خطوط زنده و صریح و بسیار روشن را محو و تیره سازیم. این سایه روشن را با تغییر دادن قواعد واحدهای کلاسیک، با دور انداختن معانی

معتاد، با برهم زدن تداعی‌هائی که بر اثر دستور زبان و سابقه به وجود آمده است می‌توان به دست آورد.

عده‌ای از سمبولیست‌ها در وزن شعر نیز تعدیل‌هائی به عمل آوردند و قافیه‌ها را تغییر دادند. به این ترتیب در میان سمبولیست‌ها دو تمایل مجزا ظاهر گشت:

اول: تمایل **مالارمه** و **رنه گیل** R Ghil که زبان هنری را از زبان عوام جدا می‌دانستند و برای افاده و بیان هیجانات بدیع سمبولیستی ایجاد زبانی جدا از زبان مردم را ضروری می‌شمردند. اینان قالب شعر رومانتیک و پارناسی را همان‌گونه که بود پذیرفته بودند و از آن راضی بودند.

دوم: تمایل **ورلن** و **ژول لافورگ** که اصالت فرهنگستانی زبان و طرز بیان پارناسین‌ها را مسخره می‌کردند و می‌کوشیدند زبان عادی و عامیانهٔ مردم را به وضع هنرمندانه‌ای تقلید کنند. اینان در عین حال به فکر درهم شکستن قالب‌های موجود شعر نیز افتادند و به این ترتیب پای «شعر آزاد» به میان کشیده شد.

شعر آزاد Vers libre

شاعرانی که می‌کوشیدند شعر را از قالب محدود سابق خود آزاد سازند، نظم «آلکساندرن» (مصراع ۱۲ هجائی) را که قالب اصلی شعر فرانسه بود برهم زدند و به جای آن قالب‌های گوناگونی برای شعر به وجود آوردند. مصراع‌های کوتاه و بلند و نامساوی گفتند و چنان بر تعداد هجاها افزودند که تا آن روز در دنیای خیال نیز سابقه نداشت. ضرورت تقسیم شعر را به مصراع‌های متساوی انکار کردند، قافیه را نیز ساده‌تر ساختند و چند قافیهٔ ناقص را به جای آن پذیرفتند. «ورلن» در این راه متوقف شد، اما پیشروی ادامه یافت و «شعر آزاد» نتیجهٔ این پیشروی بود.

یک «شعر آزاد» عبارت است از عده‌ای پاره‌های موزون نامساوی. در این

شعر، دیگر وحدت اصلی و حساب‌شده‌ای برای قالب شعر در میان نیست، بلکه وحدت شعر، از روی وحدت اندیشه و تصویری که در آن هست تعیین می‌شود. کوتاهی و بلندی ابیات را نیز وضع مضمون آن ابیات تعیین می‌کند. و شاعر هیچ اجباری ندارد که برای متعادل ساختن مصراع‌های شعر خویش کلماتی را اضافه بر آنچه برای بیان فکرش کافی است، بیاورد. البته در این اثناء **والت ویتمن** Walt Whitman (۱۸۱۹ ـ ۱۸۹۲) شاعر امریکائی نیز اشعارش چنین صورتی داشت، اما می‌توان گفت که نخستین اشعار آزاد در فرانسه بی‌خبر از اشعار ویتمن به وجود آمده بود. نخستین شعر آزاد را آرتور رمبو در سال ۱۸۸۶ گفت و بعد از دو یا سه سال اغلب شاعران به سراغ شعر آزاد رفتند و کوشیدند تا در میان خودشان قواعد و اصولی برای آن وضع کنند. نخستین مقاله‌های آنان بین سال‌های ۱۸۸۶ و ۱۸۸۹ انتشار یافت. بهترین داور شعر آزاد، **گوستاوکان** G. kahn بود. کان در مقدمهٔ یکی از آثار خود به نام کاخ‌های ایلیاتی *Les Palais nomades* و در سال ۱۸۸۸ در مجلهٔ «*Revue indépendante*» شعر آزاد را به خوبی تشریح و بیان کرد و از آن دفاع نمود.

چنان که از خلال آثار و نوشته‌های سمبولیست‌ها مشهود است، شعر آزاد باعث شد که «کلمه» ارزش واقعی خود را به نسبت آهنگ و صدائی که دارد در شعر کسب کند. شعر فرانسه با مرور زمان به صورت نوعی هنر نظری درآمده بود. عروض شعری پر از قواعد عجیب و غریب بود (مانند قافیه نشدن کلمات مذکر با کلمات مؤنث یا قراردادهای دیگری از این قبیل) شکل املائی شعر نیز، مانند تلفظ، شرائطی برای شعر ایجاد کرده بود و گوئی شعر بیشتر برای لذت چشم گفته و نوشته می‌شد نه برای لذت گوش. سمبولیسم آنچه را که بودلر دربارهٔ «موسیقی کلمات» گفته بود در شعر رواج داد و ارزش آهنگ کلمات را روشن ساخت و ابیات شعر را دارای موسیقی مخصوصی ساخت که از رابطهٔ این آهنگ‌ها به دست می‌آمد. از این موسیقی کلمات در عین حال، برای کسب قدرت بیان بیشتری استفاده شد. ایجاد سجع و تکرار

حروف معین در یک مصراع، و به کار بردن کلمات هم آهنگ و روانی جملات شعری، امکانات تازه‌ای در تصویر و بیان اندیشه‌ها برای شاعر فراهم ساخت.

رمان سمبولیک

بیانیهٔ **موره‌آس** در عین حال نوعی رمان سمبولیک را می‌ستود که بر پایهٔ **تصور نفسانی واقعیت پایه‌گذاری** شده باشد. از طرف دیگر آثار **تئودور دو ویزوا** Theodor de Wyzewa (۱۸۶۳ ـ ۱۹۱۷) و رمان روسی اثر **اوژن ملکیور دو ووگه** E. Melchior de vogué (۱۸۴۸ ـ ۱۹۱۰) ادبیات شمال اروپا را به فرانسویان می‌شناساند. اما اولین کار داستانی سمبولیسم در حد یک صناعت سادهٔ امپرسیونیستی باقی ماند: از قبیل داستان‌های کوتاه موره‌آس و پل آدام که تحت عنوان صرف چای در خانهٔ میراندا *Thé chez Miranda* (۱۸۸۶) انتشار یافت. حتی **ادوار دوژاردن** E. Dujardin (۱۸۶۱ ـ ۱۹۴۹) که ادعا می‌کرد در رمان شاخه‌های غار را بریده‌اند *Les lauriers sont coupés* (۱۸۸۷) صناعت موسیقی واگنر را به کار برده است، نتوانست خود را از نوعی امپرسیونیسم روانشناختی نجات دهد. البته این رمان به عنوان سرآغازی برای «تک‌گوئی درونی» یا همان «سیلان ذهن»، اهمیت تاریخی پیدا کرد. **موریس بارّس** M. barrès (۱۸۶۲ ـ ۱۹۲۳) در آثار دوران جوانیش: زیر چشم بربرها *Sous l'œil des barbares* (۱۸۸۸)، آزاد مرد *Un Homme Libre* (۱۸۸۹) و باغ برنیس *Le Jardin de bérénice* (۱۸۹۱)، هر چند که وابستگی‌هائی به سمبولیسم دارد ولی این آثار بیشتر بارسی هستند تا سمبولیک. و بالاخره **رمی دوگورمون** Remy de Gourmont (۱۸۵۸ ـ ۱۹۱۵) با سیکستین *Sixtine* (۱۸۹۰) نزدیک ترین رمان را به فرمول سمبولیستی به وجود آورد.

در عالم تئاتر

تئاتر بیشتر سمبولیست‌ها را مجذوب خودکرده بود. آنها پس از آشنائی با واگنر به نوعی تئاتر کامل می‌اندیشیدند و می‌گفتند که درام می‌بایستی بیشتر از اینکه خطاب به چشم باشد روح را مخاطب قرار دهد و ادعا می‌کردند که می‌توانند این کار را بدون آزرده کردن تماشاگران با چندین لایهٔ مفهومی انجام دهند. آنان صحنه را با «تئاتر هنر» Théatre d'Art که در سال ۱۸۹۰ **پل فور** Paul Fort (۱۸۷۲ ـ ۱۹۶۰) نویسنده و شاعر جوان تأسیس کرده بود به دست آوردند و نیز با «تئاتر اثر» Théartre d'œuvre که در ۱۸۹۳ **لونیه ـ پو** Lugné-Poe پایه‌گذاری کرد. آکسل *Axel* که در سال ۱۸۹۰ پس از مرگ **ویلیه دولیل آدام** منتشر شد و در ۱۸۹۴ به صحنه رفت، اثر نمونهٔ سمبولیستی به شمار رفت و همچنین دختری با دست‌های بریده *La Fille aux mains coupée* (۱۸۹۳) اثر **پی‌یر کیار** P. Quillard، یک نمایش مذهبی با شخصیت‌های بی‌نام که بیرون از زمان و مکان اتفاق می‌افتد و نیز افسانهٔ آنتونیا *Legende d' Antonia* اثر **ادواردو ژاردن**، نمایشنامه‌های مشهور سمبولیک به شمار می‌روند، اما بهترین نمونه‌های نمایشنامهٔ سمبولیک را در میان آثار **موریس مترلینگ** بلژیکی می‌توانیم پیدا کنیم. نمایشنامه‌های مترلینگ بر اساس همان نظریهٔ عرفانی سمبولیسم به وجود آمده است: چیزهائی که می‌دانیم در برابر آنچه نمی‌دانیم در حکم صفر است، همه‌جا پر از اسرار است، در اطراف ما نیروهای بزرگ نامرئی و مشئوم و خائنی وجود دارند که تمام حرکات ما را در نظر می‌گیرند و دشمن نشاط و زندگی و شادی و سعادتند. و وظیفهٔ نمایش‌نویس این است که افکار خود را دربارهٔ این نیروهای مجهول وارد زندگی واقعی بکند.

همهٔ نمایشنامه‌های مترلینگ شبیه هم است. مثلاً اولین نمایشنامه‌ای که برای صحنه نوشته است، یعنی شاهدخت مالن را در نظر بگیریم. از اول تا آخر این نمایشنامه همان نیروی مجهولی که انسان‌ها را به لرزه می‌آورد و به رغم همه چیز و همه کس به دنبال خود می‌کشد، جلب نظر می‌کند. علائم و سمبول‌های

اسرارآمیزی که گاهگاه تظاهر می‌کنند، شعور انسانی را تحت تأثیر خود قرار می‌دهند. صدائی که جانوران و یا اشیاء می‌کنند اشاره‌ای از این عالم اسرار است. اشخاص نمایشنامه شبیه کسانی هستند که در خواب راه می‌روند و هر لحظه چنان به نظر می‌رسد که با وحشت از آن خواب بیدار شده‌اند. برای نشان دادن نیروی مجهول حاجتی به ساختن موضوع‌های تراژیک نیست، زیرا حتی در عادی‌ترین و بی‌رنگ‌ترین حوادث زندگی نیز اثری از تراژدی وجود دارد.

مرگ در هر لحظه از زندگی در کنار ماست و انتظارمان را می‌کشد. خود او را نمی‌توان آشکارا نشان داد اما می‌توان گردش او را و صدائی را که هنگام نشستن او از صندلی بلند می‌شود، در نوشته‌ها آورد تا خواننده آن را حس کند. اغلب نمایشنامه‌هائی هم که پس از شاهدخت مالن انتشار یافت، تحت تأثیر همین اندیشه و ترس قرار داشت.

یکی از نمایشنامه‌های مترلینگ که شهرت بسیاری کسب کرده نمایش کوچکی است به نام اندرون خانه *Intérieur* . این نمایشنامه خانواده‌ای را به ما نشان می‌دهد. این خانواده هنوز خبر ندارد که یکی از بچه‌هایش در آب افتاده و غرق شده است. اما در دقایقی که فاصلهٔ میان غرق شدن بچه و خبردار شدن خانواده از این حادثه است، با حرکات لاشعوری، تشویش و اضطراب مبهم و نامفهومی بر افراد خانواده مستولی می‌شود و با این که هنوز خبری از حادثه پیدا نکرده‌اند، احساس می‌کنند که مصیبت قدم به قدم نزدیک می‌گردد.

این نمایشنامه‌ها و آنهائی که بعداً انتشار یافت، همه در سرزمین‌های خیالی و مجهول، در دوره‌های نامعلوم، در قصرهای اسرارآمیز و غارهای عجیب جریان می‌یابد. نویسندهٔ سمبولیست احتیاج به نشان دادن این زمان و مکان نیز ندارد، زیرا به عقیدهٔ وی این نیروی مجهول همیشه وجود دارد و در هر زمان و هر مکانی بر انسان مسلط است.

خلاصهٔ کلام

با توجه به آنچه گذشت، می‌توان اصولی را که سمبولیست‌ها مراعات می‌کنند به شرح ذیل خلاصه کرد:

۱ـ حالت اندوهبار و ماتمزای طبیعت و مناظر و حوادثی را که مایهٔ یأس و عذاب و نگرانی و ترس انسان است بیان می‌کنند.

۲ـ به اشکال و سمبول‌ها و آهنگ‌ها و قوانینی که نه عقل و منطق بلکه احساسات آنها را پذیرفته است توجه دارند.

۳ـ هر خواننده‌ای اثر ادبی را به نسبت درک و احساس خود می‌فهمد. از این رو باید چنان آثاری به وجود آورد که همه‌کس آن را به طور عادی و متشابه درک نکند، بلکه هر خواننده‌ای بنا به وضع روحی و میزان ادراک خویش معنی دیگری از آن دریابد.

۴ـ تا حد امکان باید از واقعیت عینی (objectif) دور و به واقعیت ذهنی (subjectif) نزدیک شد.

۵ـ انسان دستخوش نیروهای ناپیدا و مشئومی است که سرنوشت او و طبیعت را تعیین می‌کنند، از این رو حالت مرگبار و وحشت‌آور این نیروها را در میان نوعی رؤیا و افسانه بیان می‌کنند.

۶ـ می‌کوشند حالت غیرعادی روحی و معلومات نابهنگامی را که در ضمیر انسان پیدا می‌شود و حالات مربوط به نیروهای مغناطیسی و انتقال فکری را در اشعار و آثارشان بیان کنند و بیافرینند.

۷ـ به مدد احساس و تخیل، حالات روحی را در میان آزادی کامل با موسیقی کلمات و با آهنگ و رنگ و هیجان تصویر می‌کنند.

سمبولیسم در قرن بیستم

در اوائل قرن بیستم، چنین به نظر می‌رسید که سمبولیسم دورهٔ خود را تمام کرده و از میان رفته است. مشهورترین نمایندگان این مکتب از قبیل ژان

موره‌آس و **هانری دورنیه** H. de Régnier از آن رو گردان شده و در جناح مخالف قرار گرفته بودند و با انتشار آثاری در سال‌های ۱۹۰۰ و ۱۹۰۱ به کلاسیسیسم بازگشت کرده بودند. چندین سال بعد نیز دستهٔ «آبئی» Abbaye (مرکب از **ویلدراک**، **دوهامل**، **آرکو**، **رومن**) تشکیل شد و به شعر جنبهٔ اجتماعی داد.

ولی هیچ یک از این تمایلات جدید نمی‌توانست تأثیر اشعار آرتور رمبو و استفان مالارمه و حتی موریس مترلینگ و ژول لافورگ را از میان ببرد. در این میان **آندره ژید** و **پل کلودل** و **پل والری** نیز برای آفریدن آثار سمبولیک به فعالیت پرداخته بودند و می‌کوشیدند که مقام شعر استادان خود را بهتر نشان دهند. در سال ۱۹۰۶ شاعرانی که برگرد مجله‌ای به نام **فالانژ** *Phalange* جمع شده بودند، اعلام کردند که ادامه دهندهٔ سمبولیسم و مفتون **مالارمه** اند.

پس از آن مجلات دیگری نیز منتشر شد تا اینکه از سال ۱۹۰۹ به بعد **مجلهٔ جدید فرانسوی** *(Nouvelle Revue Française)* کوشید که سمبولیسم آرتور رمبو را دوباره زنده کند. آندره ژید در رأس گردانندگان آن قرار گرفت. این جریان که از سال ۱۹۱۰ عنوان «سمبولیسم نو» به خود گرفت رفته رفته صورت مشکل‌تر و پیچیده‌تری به شعر داد.

در این زمان شاعری که بیش از هرکس دیگر، مسألهٔ شعر را از دریچهٔ دید فلسفی روشنفکران مورد بحث و تحقیق قرار می‌داد **پل والری** P. Valèry (۱۸۷۱ـ ۱۹۴۵) بود. «والری» شعر را چیزی نظیر بازی و یا مراسم مذهبی می‌شمرد و می‌گفت که شعر هدفی بجز خودش ندارد و به فکر نتیجه‌گیری از آن نباید افتاد. شعر را به رقص و نثر را به راه رفتن تشبیه می‌کرد و می‌گفت که راه رفتن معمولا به سوی مقصدی است، اما رقص مقصدی ندارد و رقص‌کنان به سوی مقصدی رفتن مضحک خواهد بود؛ پس هدف رقص همان خود رقص است. کلمات، عبارت از قدم‌ها و یا حرکات رقص است. و شعر از نثر بدین سان تشخیص داده می‌شود که در نثر کلمات به جز بیان مطلب کاری ندارند، اما در شعر کلمه ارزش واقعی خود را کسب می‌کند و شاعر است که این نیروی «جادوئی» را به کلمه

می‌بخشد.

با این همه، والری معتقد بود که اگر شعر کامل ترین و خالص‌ترین هنرهاست از این روست که قهراً باید قیود متعدد و گوناگونی را گردن نهد. اجبار مطلق قیود و قواعد، شاعر را وادار می‌کند که از میان ازدحام انبوه «افکار» و «استعارات» که در روحش موج می‌زنند و از میان مبتذلات گوناگون آنچه را که باید گفت و نوشت به دقت برگزیند.

به نظر «والری»، الهام ــ یا آنچه به این نام خوانده می‌شود ــ هیچ گونه تأثیر و ارزشی در آفرینش هنری ندارد. الهام در نظر والری عبارت از حالتی است که در اثنای آن «شعور آفریننده» در مقابل «خودکاری مغز» بی‌اثر می‌شود. «غریزه» حیوانی‌ترین قسمت روح بشری است، و الهاماتی که زائیدهٔ غرایزمان باشند «علف‌های وحشی شعور ما» هستند[1].

اشعار خود «والری» پر از تشبیهات و استعارات است و اغلب آنها مانند «گورستان دریائی» طوری است که بدون تفسیر به هیچ وجه قابل درک نیست.

سمبولیسم، یک ماجرای اروپائی

سمبولیسم در اروپا و سراسر جهان ادامه یافت. باید گفت که این مکتب از آغاز صورت جهان وطنی داشت: **موره‌آس** یونانی بود، **استوارت مریل و ویله گریفن** امریکائی بودند و **تئودور دِو ویزووا** لهستانی بود. **اشتفان گئورگهٔ** آلمانی، **آرتور سیمونز** A. Symons (۱۸۶۵ ــ ۱۹۴۶) و **جرج مور** G. Moore (۱۸۵۲ ــ ۱۹۳۳) انگلیسی از مهمانان سه‌شنبه‌های خانهٔ مالارمه بودند. **آری پرینس** Ary

۱. والری خود می‌گوید: مفهوم «الهام» شامل این مفاهیم می‌شود: آن چیز که بهائی ندارد بالاترین ارزش را دارد، و آن چیز که بالاترین ارزش را دارد نباید بهائی داشته باشد. و همچنین متضمن این مفهوم است: حداکثر تفاخر در برابر حداقل مسئولیت.

و در جای دیگر می‌نویسد اگر ملزم به نوشتن باشم بسی بیشتر خوش دارم که با استشعار کامل و روشن‌بینی تام مطلب ناچیزی بنویسم تا به مدد ارواح و خارج از وجود خود شاهکاری از میان زیباترین شاهکارها بیافرینم.

Prins هلندی (۱۸۶۰ ــ ۱۹۲۲) دوست هویسمانس بود. **اندره آدی** Endre Ady (۱۸۷۷ ــ ۱۹۱۹) مجار آمد و در پاریس ساکن شد. مجله‌هائی هم که درکشورهای مختلف چاپ می‌شد در سراسر اروپا انتشار می‌یافت. در سال ۱۸۸۵ مجلهٔ هلندی *Nieuwe Gids* آثار شاعران و نویسندگان جوان فرانسوی را چاپ می‌کرد و در سال ۱۸۹۰ **کازیمیر لینو** Kasimir Leino (۱۸۶۶ ــ ۱۹۱۹) وقتی از پاریس به میهن خود فنلاند بازگشت، ورلن، مالارمه و موره‌آس را به فنلاندی‌ها شناساند. این آشنائی و دنباله‌روی طبعاً در همه جا یکسان نبود، بلکه تحت تأثیر سنت‌های ملی یا مردمی هرکشور و در آمیختن باگرایش‌های ادبی خاص موجود در آن کشور شکل خاص به خود می‌گرفت:

در روسیه

در روسیهٔ دوران امپراتوری، در سال ۱۸۹۰، تقلید از غرب دلیل داشتن روحیهٔ پیشرو شمرده می‌شد. وقتی که در ۱۸۹۲ **سمن ونگروف** Semen. A. Venguerov (۱۸۵۵ ــ ۱۹۲۹)، در مجلهٔ پیام اروپا شعر نو را معرفی کرد، یک گروه‌سمبولیست در این سرزمین وجود داشت و **والری بریوسف** Valeri I. Brioussov (۱۸۷۳ ــ ۱۹۲۴) در رأس آن قرار داشت. او در سال‌های ۹۵ ــ ۱۸۹۴ اثری تحت عنوان سمبولیست‌های روس منتشر ساخت و در سال ۱۸۹۵ شاهکارهای او ملهم از بودلر، ورلن، رمبو، ویله‌گریفن و هانری دورنیه بود. در سال ۱۸۹۷ در اثری با عنوان *Me meum esse* این نظریه را مطرح ساخت که دنیا باز نمودی است که شاعرِ صانع آن را می‌سازد. **ک. د. بالمونت** K. D. Balmont در عظمت بی‌مرز (۱۸۹۵) بیشتر درگیر مسائل فنی و ساختاری شعر بود و **دیمیتری مرژکوفسکی** D. Merejkovski در اثر خود سمبول‌ها (۱۸۹۲) غرق انتظار ظهور و عرفان بود. وحدت این گروه زیاد دوام نیاورد. بریوسف از مجلهٔ راه نو جدا شد و خود مجله‌ای با عنوان ترازو تأسیس کرد که رنه‌گیل برای هر شمارهٔ آن مطلبی می‌فرستاد. از سال ۱۹۰۴ او به نوعی شعر نئوکلاسیک متمایل شد و با هیجان‌های عرفانی مرژکوفسکی به

مخالفت برخاست.

نسل دوم سمبولیست‌های روسی، نسل شاعران جوان بود و رهبر و معلم آنها **ولادیمیرسولوویف** V. soloviov شاعر و منتقد و فیلسوف معروف بود که در سال ۱۹۰۰ درگذشت.

«سولوویف» پیش از هرکس آسمانی ساخت که سپیدهٔ مکتب جدید شعر روسی از آن سر زد و سه شاعر نامدار این مکتب، یعنی **الکساندربلوک** A. Blok و **آندری بلی** A. Bély و **ویاچسلاو ایوانف** V. Ivanov دوستاران و پیروان سبک سولوویف بودند. این شاعران در آغاز کار بسیار جوان بودند و مسن‌ترین آنان، ایوانف، فقط بیست سال داشت. هر سه تن کتابهای بسیار خوانده بودند و مطالعات عمیقی در فلسفه داشتند و عجیب‌تر این‌که هنگام شروع به‌کار با این که هر سه روش همانندی را اتخاذ کرده بودند درکنار هم نبودند. ایوانف در خارج از روسیه و بلوک در مسکو و بلی در پترزبورگ زندگی می‌کردند.

در روسی، کلمات «سپیده» و «شعر» و «انقلاب» و «عشق» همه الفاظی مؤنث‌اند و شاعران این دوره در اغلب اشعار خود «زن» را مظهر این چیزهای مطلوب قرار می‌دادند.

شاعران مزبور طرفدار فلسفهٔ «انفرادی» بودند و بیشتر از منطق تحت تأثیر احساسات قرار داشتند. خیالباف و افسانه آفرین بودند. در برابر رئالیست‌ها که در همان زمان سرگرم فراهم آوردن انقلاب اجتماعی بودند از «انقلاب روحی» دم می‌زدند و به زندگی فجیعی که جوانی آنان را بر باد می‌داد از صمیم قلب اعتقاد داشتند.

در سال‌های ۱۹۰۰ الی ۱۹۰۳ سمبولیست‌های مسکو متمرکز شدند و اغلب در خانهٔ آندری بلی یا بالمونت گرد می‌آمدند.

اما سال ۱۹۰۳ که «بلی» آن را «سال یادبود» می‌نامید در عین حال سالی بود که دوران «انحطاط فکری» نیز به سر می‌رسید. انقلاب با تمام نیروی خود وضع اجتماعی و فکری کشور را تغییر می‌داد. از شاعران «منحط» و از روشنفکرانی

که پیرو آنان بودند، عده‌ای که فکر انقلاب و فعالیت مثبت را نمی‌توانستند در ذهن خویش جا دهند به دامان فساد افتادند و به خواندن و نوشتن رمان‌های پلیسی و شهوت‌آلود و حتی به خودکشی متوسل شدند. و عده‌ای هم که نیروی زندگی در خود سراغ داشتند تغییر فکر دادند، چنان‌که «بلوک» در سال ۱۹۱۱ چنین نوشت: «من در سی‌ویکمین سال زندگی، دگرگونی بزرگی در خود می‌بینم. فکر می‌کنم که آخرین سایهٔ «انحطاط» زایل شده است و من به طور مثبت، می‌خواهم زندگی کنم.»

در همین سال‌ها، زندگی پر بار و در عین حال پرفراز و نشیب سمبولیسم روسی رقبای قوی‌تر و پرشورتری را در برابر خود یافت. در سال ۱۹۱۰ به بعد، «فوتوریسم» و «آکمه‌ایسم» (Acméisme) و همهٔ جریان‌های پیشرو دیگر که خود سمبولیسم نیز در ایجاد آنها سهم داشت، به مخالفت با آن برخاستند و با گرویدن به فرمالیسم و قرار دادن صورت نوشته در درجهٔ اول اهمیت، عملاً تیشه به ریشهٔ آن زدند.

در انگلستان

انگلستان پیشاپیش برای پذیرفتن سمبولیسم آماده شده بود. مکتب ماقبل رافائلی (Préraphaélisme) پیش از سال ۱۸۷۰ فضای مبهم رویا و صور ایده‌آلی را ایجاد کرده بود. از سوی دیگر، جرج مور در سال ۱۸۹۱ با اثر خود، دو شاعر ناشناخته، رمبو و ورلن را به انگلیسیان شناسانده بود و آرتور سیمونز در ۱۸۹۹ اثری با عنوان نهضت سمبولیست انتشار داد که در آن از آثار مالارمه و ویلیه دولیل آدام گرفته تا شاه اوبو Ubu roi اثر آلفره ژاری Alfred Jarry (۱۸۷۳ ــ ۱۹۰۷) و جنبه‌های مختلف ادبیات جدید به خوانندگان انگلیسی معرفی شده بود. با وجود این، اعتراض‌های هنرمندان به جامعهٔ ویکتوریائی صورت‌هائی نزدیک به برخی تظاهرات منحطین گرفته بود. شیطان‌گرائی سوین برن Swinburne (۱۸۳۷ ــ ۱۹۰۹) بسیار نزدیک به بودلر و ادگارپو بود و ادامهٔ آن به صورت

ظرافت بیمارانهٔ **اوسکار وایلد** Oscar Wilde (۱۸۵۴ ــ ۱۹۰۰) ادامه پیدا کرد. وقتی که در سال ۱۸۹۱ شاعران جوان مانند **ریچارد لوگالی ین** R. Le Gallienne، آرتور سیمونز، **ویلیام باتلرییتز** W.B. Yeats (۱۸۶۵ ــ ۱۹۳۹)، **ارنست داونسن** E. Downson و **لیونل جانسن** L. Johnson هر هفته در لندن در باشگاهی گرد می‌آمدند و محافلی شبیه محافل سمبولیست‌ها در خانهٔ مالارمه تشکیل می‌دادند. در میان اینان چهرهٔ ییتز از همه مشخص‌تر بود. ییتز از مردم ایرلند بود. پدرش نقاش زبردستی بود و با سمبولیست‌های فرانسه دوستی و روابط نزدیک داشت. «ییتز» از زمان کودکی در محافل آنان پرورده شد و با زبان سمبولیست‌ها آشنا گردید. او که پیشرو استقلال ایرلند نیز بود در ۱۸۹۲ «انجمن ادبی ملی ایرلند» را تأسیس کرد و همکاری میان نویسندگان و ملت را تشویق نمود. موضوع اصلی اشعار او بیان آمال و رنج‌های قوم سلت است مانند «عشق» و «درد غربت» و «گریز». عرفان ییتز خواننده را به یاد مترلینگ می‌اندازد. شاهکار او منظومهٔ «مسافرت‌های اوسیان» است. در سال ۱۹۲۱ موفق به دریافت جایزهٔ نوبل گردید. ییتز نمایشنامه‌های بسیاری نیز نوشته که معروف‌ترین آنها «سرزمین هوس‌های دل» و «آب‌های ظلمت» است.

با اینکه کنجکاوی ییتز برای علوم باطنی و عرفانی، او را بیشتر به سمبولیست‌هائی که در جستجوی وحدت بودند نزدیک می‌کرد، **تامس استیرنز الیوت** Thomas Stearns Eliot (۱۸۸۸ ــ ۱۹۶۵) نمایندهٔ تجسم میراث آنگلوساکسنِ انحطاط و سمبولیسم بود. اولین اشعار او، پروفراک Prufrock (۱۹۱۷) و اشعار (۱۹۱۹)، آثار کوربیر و لافورگ را به یاد می‌آورد. و سرزمین ویران *The Waste Land* (۱۹۲۲) که پایه‌های آن افسانه‌های گرال، آدونیس، آتیس و اوزیریس و اساطیر هندی است و ترکیبی است از خواست‌ها و روش‌های سمبولیست‌ها که با علوم خفیه درهم آمیخته است.

در آلمان و اتریش

ادبیات آلمان که در پایان قرن نوزدهم به دامن ناتورالیسم و «رمانتیسم نو» کشیده شده بود در فاصلهٔ سال‌های ۱۸۷۰ و ۱۸۹۰ تقریباً هیچ اثر جالب توجهی به وجود نیاورد، تا بدانجا که **نیچه** (فیلسوف و شاعر بزرگ آلمانی ۱۸۴۴ ـ ۱۹۰۰) از خود می‌پرسد که آیا پیروزی نظامی آلمان «به شکست و حتی به نابودی ذوق و هنر آلمان به نفع امپراطوری آلمان مبدل نشده است؟» ولی پس از ۱۸۹۰، در کنار جریان‌های ناتورالیسم و امپرسیونیسم که به سیر خود ادامه می‌دادند، مهم ترین نویسندگان و شاعران آلمان معاصر پا به میدان نهادند. شاخص‌ترین شاعر این دوره **هوفمانشتال** Hofmannsthal (۱۸۷۴ ـ ۱۹۲۹) اتریشی است که خود را ادامه دهندهٔ سبک «بودلر» و «ورلن» می‌نامید ولی هنوز نتوانسته بود از چنگ ناتورالیسم و رومانتیسم دورهٔ انحطاط نجات یابد.

این کار بزرگ می‌بایست به دست شاعر توانائی به نام **راینر ماریا ریلکه** Rainer Maria Rilke (۱۸۷۵ ـ ۱۹۲۶) که او هم اتریشی (ولی اهل پراگ) بود انجام پذیرد. ریلکه درکشورهای اروپا مسافرت کرد و قسمتی از زندگانی خود را در فرانسه گذراند. شهرت و نفوذ او در ادبیات اروپا پیش از آغاز جنگ اخیر روزافزون بود و از طرفداران «شعر ناب» شمرده می‌شد. آثار و اشعار ریلکه به زبان آلمانی است و دیوانی هم دارد از اشعاری که به زبان فرانسه سروده است.

ریلکه در هنر خود و ایمانی که بدان داشت زیست کرده و در شعرهای خود بارها این نکته را گفته است که: «سرائیدن جلوهٔ هستی است» معتقد بود که شعر نتیجهٔ احساسات و عواطف نیست بلکه محصول تجربه است. «برای سرودن یک بیت شعر باید بسیار شهرها و مردمان و چیزها دیده باشی». و اما تجربه در نظر او حوادثی نیست که برای کسی روی می‌دهد بلکه بهره‌ای است که از آن حوادث می‌برد: «اگر زندگانی روزانهٔ شما در نظرتان حقیر می‌نماید

تهمت ناچیزی بر آن نبندید. تهمت بر شماست که چندان شاعر نیستید تا جلال و جمال آن را دریابید.»

ریلکه مانند عارفان بزرگ ما معتقد است که همه چیز را از «خود» باید جست، اما نه آنکه به یاری طبع نشست بلکه شاعر باید به نیروی کار بتواند طبع خویش را برانگیزد. یاری طبع برای ریلکه سخنی بی‌معنی است. در نامه‌ای به «رودن» می‌نویسد: «من از هر وسیلهٔ مصنوعی برای انگیختن طبع سخت پرهیز کردم و کوشیدم که زندگانی خویش را به طبیعت نزدیک کنم؛ اما با همهٔ این کارها که شاید خردمندانه بوده است هرگز نتوانسته بودم دلبر گریزپای طبع را باکار به دام بیاورم. اکنون می‌دانم که یگانه وسیلهٔ نگاه داشتن او همان کار است»[1]

آثار پایان عمر ریلکه حاکی است که این شاعر از قید هر مکتبی خود را آزاد ساخته و به رفیع‌ترین قلل شعر نائل شده است. مقام ریلکه، پس از «گوته»، در تاریخ ادبیات آلمان بی‌نظیر است و پیشرفت‌های بعدی ادبیات آلمان مرهون کوشش‌های شخصی و نفوذ آثار اوست.

در سال ۱۸۹۲ نخستین شمارهٔ مجله‌ای به نام «اوراق هنر» در برلن منتشر شد. این مجله که راهبری هنرمندان جوان و پیشرو را برعهده داشت معروف‌ترین شاعران و نویسندگان زمان را به دور خود گرد کرد و نخست پرچم «هنر برای هنر» را بر ضد ناتورالیسم و تمایلات اجتماعی آن برافراشت. مؤسس و مدیر این مجله شاعر جوانی بود به نام **اشتفان گئورگه** (۱۸۶۸ ــ ۱۹۳۳) S. George. گئورگه که در سال‌های قبل به فرانسه سفر کرده و با شاعران سمبولیست از نزدیک آشنا شده و حتی آثار ورلن و مالارمه را نیز به آلمانی ترجمه کرده بود خود را پیرو مکتب سمبولیست و حتی پارناس معرفی می‌کرد و شعر را به صورت مذهب تازه‌ای درآورد. هدف مجلهٔ او «خدمت به هنر، بخصوص به شعر و نثر، و طرد امور مربوط به سیاست و

۱. از «چند نامه به شاعری جوان» اثر «راینر ماریا ریلکه» ترجمهٔ دکتر پرویز ناتل خانلری.

اجتماع» بود. و صریحاً ابراز می‌داشت که «مجلهٔ ما نمی‌تواند به بهبود جهان و رؤیای خوشبختی اجتماعی بپردازد، حتی اگر این امور بسیار زیبا هم باشد کاری به قلمرو شعر ندارد». از معروف‌ترین آثار او می‌توان «سال روح» و «حلقهٔ هفتم» و «ستارهٔ اتحاد» را نام برد. نفوذ گئورگه در میان طبقهٔ تحصیل‌کرده و پیروانش بسیار بود و به شعر مقام بلندی بخشید.

در اسپانیا

در پایان قرن نوزدهم، ادبیات اسپانیا بر ضد رئالیسم و ناتورالیسم و فلسفهٔ تحققی قیام می‌کند و همگام تحولات ادبی فرانسه به پیش می‌رود. سمبولیست‌های فرانسه و فیلسوفان آلمان و رمان‌نویسان روسیه و **ایبسن** نروژی و **اسکاروایلد** انگلیسی و **ادگار آلن‌پو** و **والت ویتمن** امریکائی الهام‌بخش آثار نیمهٔ دوم قرن نوزدهم اسپانیا می‌شوند. با این حال، ادبیات اسپانیا رنگ محیط خود را از دست نمی‌دهد و با الهام از چشمه‌های فیاض کشور خود آثار ابتکاری ارجمندی به وجود می‌آورد و در پرتو عظمت شاعران و نویسندگان جدید مقامی را که پس از قرن هفدهم از دست داده بود دوباره حایز می‌گردد.

نسل ۹۸ــ انحطاط سیاسی و اقتصادی اسپانیا در آخر قرن نوزدهم و از دست رفتن مستعمرات وسیع اسپانیا در امریکا، موجب شد که گروهی از نویسندگان جوان در پی علت و چارهٔ کاربرآیند و اصول معنوی دیگری جایگزین عقاید پوسیدهٔ کهن کنند. این گروه که در سال ۱۸۹۸ متشکل شد به زودی به نام «نسل ۹۸» معروف گردید. همهٔ افراد این گروه که نگران سرنوشت اسپانیا بودند به مسائل کلی حیات و انسان می‌پرداختند و با الهام از گذشتهٔ دور می‌کوشیدند که سبک تازه‌ای به وجود آورند. در آغاز کار شاعری اسپانیائی زبان اهل «نیکاراگوئه» (در امریکای مرکزی) به نام **روبن داریو** R. Dario (۱۸۶۷ ــ ۱۹۱۶) که در مکتب ادبیات فرانسه پرورده شده بود در همین سال به اسپانیا سفر کرد و پیشوای تحولات جدید گردید. به زودی شاعران

جوانی مانند برادران **ماچادو** Machado و **خیمنز** jimènez و **ویلارسپزا** Villaerspesa در اطراف او گرد آمدند و شاعران پارناسین و سمبولیست فرانسوی از قبیل **ورلن** و **هردیا** و **لوکنت دولیل** و **بودلر** و **مورهآس** را به عنوان استادان و پیشروان خود اعلام کردند، این گروه در عین حال که طرفدار شعر آزاد بودند انواع شعری بسیار کهن اسپانیا را نیز زنده کردند و بر سر کار آوردند.

ولی استاد واقعی این نسل جوان **میگل د اونامونو** M. de Unamuno (۱۸۶۴ ــ ۱۹۳۶) نویسندهٔ هزال و محقق و منتقد متبحری بود که تمام زبان‌های اروپا را می‌دانست و آثار فیلسوفان و نویسندگان جدید را ترجمه می‌کرد.

اونامونو در ساعات فراغت اشعار بسیار محکم و موجز و مشکلی نیز می‌سرود و نمایشنامه نیز می‌نوشت. کتاب‌های او مانند ماهیت اسپانیا و احساس فجیع زندگی و احتضار مسیحیت و نمایشنامهٔ فدر در شمار بهترین آثار ادبیات اسپانیاست. افکار اونامونو از عمیق‌ترین و ریشه‌دار ترین عقاید اسپانیا سرچشمه می‌گیرد و مبین و شارح عرفان خاصی است که از آن پس در برابر «فلسفهٔ اصالت عقل» اروپائی به پا ایستاده است. اونامونو به کسانی که می‌گفتند باید اسپانیا را اروپائی کرد پاسخ می‌داد: «نخست باید اروپا را افریقائی کرد».

پایه‌گذار واقعی شعر نو در اسپانیا و استاد شاعران معاصر آن کشور **خوان رامون خیمنز** jimenez (متولد ۱۸۸۱) است که نمایندهٔ تحولات شعری قرن بیستم به شمار می‌رود. آثار خیمنز نشان‌دهندهٔ سه دورهٔ تحول در اشعار اوست. در دورهٔ نخست، خیمنز که از سمبولیسم فرانسه الهام می‌گرفت بخصوص به آهنگ الفاظ و موسیقی کلام توجه داشت. مهم ترین اثر او در این دوره ارواح بنفشه‌هاست. در دورهٔ دوم، خیمنز به «امپرسیونیسم» رو می‌کند و ترانه‌های عامیانه را با زبردستی در میان اشعار خود می‌گنجاند. کارهای این دورهٔ او الهام‌بخش اشعار **لورکا**ست. سپس دورهٔ دیگری آغاز می‌شود و خیمنز به فکر سرودن «شعر سره» می‌افتد و کلمات قصار شاعرانه و محکم جایگزین

قالب‌های سبک و نشاط‌انگیز و به قول خود او، «آسان‌یاب» می‌گردد. خیمنز کتابی نیز به نثر دارد به نام من و پلاترو یا: ماجراهای یک خرکه در ادبیات اسپانیا بی‌همتاست. سال ۱۹۵۶ جایزهٔ ادبی «نوبل» به آثار خیمنز تعلق گرفت.

در کشورهای دیگر

در همه جای دیگر اروپا، در طی همین سال‌ها، تحولات مشابهی رخ می‌دهد. در ۱۸۹۱ **کنوت هامسون** knut Hamson (۱۸۵۹ ــ ۱۹۵۲) نویسندهٔ نروژی، ملاک ارزش‌های خود را مطرود می‌شمارد و حق استفاده از «رؤیا» و «راز» را اعلام می‌کند. رمان پان *Pan* او (منتشر در سال ۱۸۹۴) دم تازه و جانبخش و شاعرانه‌ای به دنیای مرده و خاموش ناتورالیسم می‌بخشد. **براندس** Brandès فیلسوف و منتقد دانمارکی (۱۸۴۲ ــ ۱۹۲۷) که در ۱۸۷۱ «فلسفهٔ تطور» انگلیسی و «فلسفهٔ تحققی» فرانسوی را وارد کشور خود کرده بود، در ۱۸۸۹ پرده از روی فلسفهٔ نیچه بر می‌دارد و «پرستش فرد استثنائی» را جانشین «افسانهٔ تکامل اجتماعی» می‌کند. در همین کشور دانمارک، مجله‌ای به نام تارنت *Taarnet* در ۱۸۹۳ تأسیس می‌شود و تحت تأثیر بودلر و ورلن و مالارمه جلوس «خودجوئی» و «گریز هنری» را اعلام می‌کند. در سوئد، پس از زوال ناتورالیسم **استریندبرگ**، شعر آهنگدار **فرودینگ** Fröding (۱۸۶۰ ــ ۱۹۱۱) از غزلیات **شلی** و **کیتز** انگلیسی الهام می‌گیرد. در هلند، شاعران ربع آخر قرن نوزدهم، سمبولیسم فرانسه را با تغزل رومانتیک انگلیس ترکیب می‌کنند. در مجارستان **اندره‌آدی** که او را «بودلر مجار» می‌نامند در اشعار خود لحن و لفظ و وزن تازه‌ای به وجود می‌آورد و شیوه‌های شعر کهن را درهم می‌ریزد. و ادبیات ایتالیا، پس از زوال مکتب «وریسم»، در سال‌های میان دو قرن، دستخوش مکتب‌هائی نظیر «فوتوریسم» و چندین «ایسم» دیگر می‌گردد که همه از سمبولیسم فرانسه نشأت یافته‌اند.

به این مکتب‌ها و نیز مکتب‌هائی که در فرانسه و انگلیس و روسیه از

سمبولیسم انشعاب کردند و یا برای مخالفت با آن تشکیل شدند در فصل آینده خواهیم پرداخت.

ادبیات ترکیه و یک شاعر سمبولیست

احمد هاشم (۱۸۸۵ـ۱۹۳۳) شاعر رنگ سرخ و شاعر غروب، که در آغاز قرن بیستم برای نخستین‌بار سمبولیسم غربی را وارد شعر ترکیه کرد، در ادبیات ترک مقامی کاملاً استثنائی دارد. با این همه دیگر شناختن زیبائی‌های شعر او برای نسل امروز ترکیه امکان ندارد و همان طور که ما شعر او را ترجمه می‌کنیم، در ترکیه نیز باید جوانان اشعار او را به کمک ترجمهٔ آنها به زبان امروزی بخوانند، زیرا این اشعار آکنده است از کلمات و اصطلاحات فارسی و نیز آن عده از کلمات عربی که از شعر فارسی به عاریه گرفته شده است. ناگفته نماند که احمد هاشم این اصطلاحات خود را از هیچ شاعر ایرانی نگرفته است، تنها کلمات شعر فارسی و عربی است و طرز به کار بردن آنها با استفاده از نحو زبان فارسی است، اما ترکیبات از خود او و بیان اندیشهٔ سمبولیک غربی اوست. والا می‌توان گفت که در ادبیات ایران هیچ شاعری نبوده است که ترکیباتی نظیر «صوت غالب و همراه»، «وحشت خونین شمس غارب» یا «خیال علوی نفرت» را در شعر خود به کار برد.

در دورهٔ «تنظیمات» یعنی دورهٔ توجه به غرب در فرهنگ ترک در اواخر حکومت عثمانی، آنچه ادبیات ترکیه از ادبیات فرانسه گرفت با آنچه یک شاعر تنها یعنی «احمد هاشم» از این ادبیات گرفت فرق داشت. ترکیه نیز مانند ما آشنائی‌های اولیه با ادبیات فرانسه را با ترجمهٔ آثار رومانتیک شروع کرد و در حالی که دیگران کتاب‌های عشقی و اخلاقی و سوزناک ترجمه می‌کردند یا می‌نوشتند و از شعر لامارتین و ویکتور هوگو تقلید می‌کردند، احمد هاشم به عنوان اولین شاعر سمبولیست در ادبیات ترکیه ظاهر شد و شعری را به عالم ادب عرضه کرد که تا حدی حالات و مفاهیم شعر بودلر و مالارمه را داشت

ولی دارای رنگ‌ها و خصوصیات و نمادهای خاص خود «احمد هاشم» بود که مشخص‌ترین آنها نمادهای متعدد و اغلب بسیار زیبا و تازه دربارهٔ سرخی خاص شفق و آمدن غروب است از این قبیل:

از پشت این قله‌های سرخ رنگ
اسوارانی می‌آید به رنگ خون
و اینک در غروب اندوهبار در می‌گیرد
جنگ آخرین شعاع‌ها و ابرها

عقاید احمد هاشم دربارهٔ شعر تقریباً همان عقاید مالارمه است و به ظن قوی از او گرفته شده است. قسمتی از یک مقالهٔ او را که در آن عقاید مالارمه را با وضوح بیشتری بیان کرده است در اینجا نقل می‌کنیم. با توجه به اینکه این مقاله قریب هفتاد سال پیش نوشته شده است، می‌توان در نظر آورد که در شاعران آن روزگار ــ که پیشروترین‌شان غرق در احساسات رومانتیک بودند ــ چه تأثیر تکان دهنده‌ای داشته است:

«پیش از هر چیز این نکته را باید اعتراف کنم که هنوز نمی‌دانم منظور از معنی و مفهوم در شعر چیست؟ آیا آنچه فکر نامیده می‌شود مجموعه‌ای از مطالعات مبتذل است، داستان است، مضمون و مقاله است؟ و آیا وضوح عبارت از این است که این نوشته‌ها به راحتی درک شود؟ آنان که چنین مشخصاتی را برای شعر ضروری می‌شناسند شعر را با چیزهائی از قبیل تاریخ، فلسفه، سخنرانی و بلاغت در هم می‌آمیزند و از چهرهٔ علائم اصلی آن بی‌خبرند و چیزی نمی‌شناسند...

«و حال آنکه شاعر نه پیام‌آور حقیقت است، نه انسانی بلیغ و نه واضع قانون. زبان شعر برای این نیست که مانند نثر فهمیده شود. زبان شاعر برای این نیست که به آسانی درک شود. بلکه برای این به وجود آمده است که فقط احساس شود و در واقع زبان حد واسطی است بین موسیقی و سخن.

سرّ من از نالهٔ من دور نیست
لیک چشم و گوش را آن نور نیست

مولوی

می‌توان گفت شعر نظمی است که قابل تبدیل به نثر نیست. کاویدن شعر در جستجوی معنی درست مانند آن است که پرندهٔ کوچکی را که نغمات او ستارگان شب‌های تابستان را غرق رعشه می‌کند، برای خوردن گوشتش بکشیم.

«در شعر آنچه بیش از همه حائز اهمیت است معنی کلمات نیست، بلکه ارزش تلفظ جمله است. هدف شاعر این است که وضع هر کلمه را در جمله و تماس و تصادم آن را با سایر کلمات و آمیزش اسرارآمیز آنها را با هم طوری ترتیب دهد که از صداهای لطیف، صمیمانه، دیوانه‌وار یا خشن آنها، احساس‌هائی سیال و لطیف و یاگزنده و موذی، کند و سنگین و یا تند و سریع برانگیزد و از تموجات موسیقی حالتی نامحدود و مؤثر ایجاد کند که ارزش آن فوق معنی کلمات است.»[۱]

۱. این مقاله خلاصه‌ای است از مقالهٔ نویسنده با عنوان «احمد هاشم شاعر سمبولیست ترک» که در شمارهٔ دوم دورهٔ نوزدهم مجلهٔ سخن (تیرماه ۱۳۴۸) چاپ شده است. شعری هم که در بخش نمونه‌های سمبولیسم می‌آید از همان مقاله است.

نمونه‌هائی از آثار سمبولیست‌ها

۱
از پیشوایان سمبولیسم

سفر

از: شارل بودلر Ch. Baudelaire (۱۸۲۱ ــ ۱۸۶۷)
ترجمهٔ دکتر پرویز ناتل خانلری

۱

برای کودکی که شیفتهٔ تصاویر و نقوش است، دنیا معادل وسعت اشتهای اوست. وه که جهان در روشنی چراغ چه بزرگ است و به چشم خاطرات چه حقیر می‌نماید! صبحگاهی با سری پر شرار و دلی از کینه‌ها و آرزوهای تلخ مالامال، رو به‌راه می‌گذاریم و به دنبال امواج موزون می‌رویم تا آرزوهای نامحدود خود را بر گهوارهٔ دریاهای محدود به جنبش در آوریم.

گروهی شادمانند که از وطنی ننگین می‌گریزند و گروهی بدین دلخوش که از دهشت زادوبوم خویش می‌رهند. گروهی نیز مانند منجمان مستغرق چشم‌زنی هستند که می‌کوشند تا از «سیرسه[۱]» و عطرهای خطرناک او جانی بدر برند.

این گروه خود را از فضا و روشنی و آسمان‌های سوزان سرمست می‌کنند تا به صورت چارپایان مسخ نشوند. سرمای گزنده و خورشید سوزنده کم‌کم نشان بوسه‌ها را می‌زداید.

۱. «سیرسه Circé» نام جادوگر افسانه‌ای قدیم است که با داروئی معطر و جاودانه اشخاص را به صورت خوک مسخ می‌کرد.

اما رهروان راستین آنانند که به قصد رفتن می‌روند. مانند بالن سبکدلند، هرگز از سرنوشت خویش دور نمی‌شوند و بی‌آنکه خود سبب را بدانند، دمادم می‌گویند: برویم!

اینانند که آرزوهاشان به ابر می‌ماند و همچنان‌که جنگجوئی در اندیشهٔ توپ و تفنگ است ایشان نیز در آرزوی لذاتی وسیع و ناآشنا و متغیرند که هرگز روان آدمی نام آنها را ندانسته است.

۲

وحشتا! ما از توپ و فرفره، جست و رقص آموخته‌ایم. کنجکاوی، مانند ملک عذاب که بر خورشیدها تازیانه می‌زند، در خواب هم ما را شکنجه می‌کند و فریب می‌دهد.

عجب سرنوشتی است که مقصد جابجا می‌شود و چون هیچ جا نیست همه‌جا می‌تواند باشد، و انسان که هرگز امیدش از تک‌وپو نمی‌ماند همیشه دیوانه‌وار در جستجوی آسایش می‌پوید!

روان ما زورقی است که در جستجوی «ایکاری»[1] خویش است؛ صدائی بر عرشهٔ کشتی طنین‌انداز می‌شود که: «چشم باز کن!» و صدائی، پر شور و جنون‌آمیز، از بالای دگل فریاد می‌کند: «عشق... شهرت... خوشبختی!» دوزخ جز صخره‌ای در راه نیست.

هر جزیره‌ای که دیده‌بان از آن خبر می‌دهد سرزمینی است که موعود تقدیر است اما خیال که جشنی فراهم ساخته در روشنی صبح تخته سنگی بیش نمی‌یابد.

بیچاره کسی که دلدادهٔ کشورهای وهمی است! این ملاح بد مست را که مخترع امریکاست باید زنجیر کرد و به دریا افکند، زیرا توهم اوست که رنج غرقاب را تلخ‌تر کرده است.

اوست که مانند ولگرد پیری در لجن فرو رفته و خیال بهشت‌های درخشان در دماغ می‌پزد. چشم جادوزدهٔ او هر جاکه شمعی ویرانه‌ای را روشن کرده است قصری می‌بیند.

۱. Icarie نام جزیره‌ای است در سواحل ترکیه و اشاره‌ای است به رمان «سفر به ایکاری» اثر « Cabet » (۱۷۴۲). در این کتاب مؤلف کشوری خیالی را تصویر کرده که در آن از غم و رنج و تلخکامی اثری نیست. از آن پس، این لفظ مجازاً به معنی «ارض میعاد» به‌کار می‌رود.

۳

ای راهروان عجیب! در چشمان شما که مانند دریا ژرف است چه قصه‌های دلاویزی می‌خوانیم! گنج خاطرات گرانبهای خود را که در آن گوهرهای انجم و اثر جای دارد بر ما بگشائید.

می‌خواهیم بی‌قوهٔ بخار و بادبان سفر کنیم. بر روان ما که همچون بادبانی گسترده است خاطرات خود را بگذرانید تا غم ما را به شادی بدل کنید.

بگوئید، چه دیده‌اید؟

۴

«ستارگان و امواجی دیده‌ایم. شنزارها نیز دیده‌ایم و با همهٔ برخوردها و حوادث نامنتظر اغلب مانند ساکنان اینجا ملول شده‌ایم.

«جلال خورشید بر دریای بنفش و شکوه شهرها در آفتاب غروب شوقی اضطراب‌آمیز در دل ما بر می‌انگیخت. شوق و آرزوی آنکه در آسمانی درخشان فرو برویم.

«پر ثروت‌ترین شهر و بزرگ‌ترین منظر هرگز آن جذبهٔ مرموز را نداشت که گاهی در اشکال ابرها دیده می‌شود. آرزو هم پیوسته ما را دل نگران می‌داشت.

«ـ خوشی آرزو را نیرومندتر می‌کند. ای آرزو، تو درختی کهنی که لذت کود توست، هرچه پوستت ستبرتر و سخت‌تر شود شاخه‌های تو بیشتر به سوی خورشید می‌یازند! ای درخت بزرگ پردوام‌تر از سرو، آیا پیوسته در نموی؟

«باری، ای برادران که هر چه را از دور می‌آید زیبا می‌بینید، با این همه ما برای نگارخانهٔ حریص شما تصاویری گرد آورده‌ایم.

«ما بر بت‌هائی که خرطوم دارند سلام کرده‌ایم. تخت‌های مرصع به گوهرهای تابناک دیده‌ایم و کاخ‌های عالی که شکوه پریوارشان برای صرافان شما آرزویی مایهٔ ورشکستگی؛ جامه‌هائی که دیده را مست می‌کند و زنانی که ناخن و دندان‌شان رنگین است و شعبده‌بازان ماهری که مار ایشان را نوازش می‌کند.»

۵

دیگر، دیگر چه دیده‌اید؟

۶

«چه ذهن‌های کودکانه‌ای!

«نکتهٔ مهم را فراموش نکنیم، ما همه‌جا، بی‌آنکه بجوئیم، از بالا تا پائین نردبان تقدیر، منظرهٔ ملال‌آور شهوت را دیده‌ایم:

«زن را دیده‌ایم. این بندهٔ پست، خودبین و ابله،که خود را می‌پرستد بی‌آنکه بر پستی این‌کار بخندد و خود را دوست می‌دارد بی‌آنکه هرگز دلش سیر شود. و مرد را دیده‌ایم، این ستمگر شکمخواره، غارتگر و خشن و زرپرست که بندهٔ بندگان است و جوئی در گندابی روان.

«دژخیمان دیده‌ایم که لذت می‌برند، مظلومان دیده‌ایم که می‌زارند؛ جشن‌ها دیده‌ایم که خون را چاشنی می‌زنند و عطرآگین می‌کنند. دیده‌ایم که هر قدرت چگونه فرمانروای قادر را خشمگین ساخته و تودهٔ تازیانه‌پرستان چگونه شعور خویش راگم کرده‌اند.

«دین‌های بسیار، مانند دین ما، از پله‌های آسمان بالا می‌روند. زهد و ورع مانند نازنینی که در بستر پر می‌غلتید، لذت را در میخ و خار می‌جوید.

«بشر یاوه گو، فریفتهٔ هوش خویش، که اکنون هم مانند پیش دیوانه است، هنگام مرگ دهشتناک خود به خدا نهیب می‌زند که: «ای همشأن من، ای خداوند من، لعنت بر تو باد!»

«و آنان که نادانی‌شان کمتر است، و گستاخ دل به دیوانگی سپرده‌اند، ازین گلهٔ بزرگ که تقدیر گردهم آورده است می‌گریزند و به عالم پهناور افیون پناه می‌برند!

«گزارش نامهٔ جاودان کرهٔ زمین همین است.»

۷

دانشی که از سفر کسب می‌شود تلخ است. دنیا کوچک است و یکسان، و امروز و دیروز و فردا همیشه عکس ما را به ما می‌نماید: یعنی واحهٔ وحشتی در صحرای ملالی!

برویم یا بمانیم؟ اگر می‌توانی بمان و اگر باید بروی رو به راه بگذار. این می‌دود و آن

می‌خسبد تا دشمن چالاک و منحوس را که زمان است فریب دهد. دوندگانی هستند که مانند یهودی سرگردان و حواریون بی‌توقف روانند و ارابه و کشتی هم برای گریز ایشان از چنگ این پهلوان پلید کافی نیست. گروهی دیگر نیز هستند که می‌توانند دشمن را، بی‌آنکه از خوابگاه خود دور شوند، به خاک اندازند.

سرانجام، چون خصم پا بر گردهٔ ما بگذارد، می‌توانیم امیدوار شویم و فریاد کنیم: «به پیش!» همچنان که پیشترها، با گیسوانی به باد سپرده و چشمانی در فضا خیره شده، عازم چین می‌شدیم، آنگاه، با دلی شاد، مانند مسافران جوان بر دریای ظلمت روان می‌گردیم.

آیا این آوازهای دلاویز مرگ‌آلود را می‌شنوید که چنین می‌سرایند: «ازین سو، ای کسانی که می‌خواهید لوتوس[1] خوشبو را بخورید! میوه‌های معجزه‌آمیزی را که دل شما گرسنهٔ آنهاست درینجا می‌چینند. بیائید و از آرامش عجیب این روز که هرگز پایان ندارد سرمست شوید.»

از لحن آشنای این سخنان او را می‌شناسیم. دوستان ما در آنجا آغوش بر روی ما گشوده‌اند. آن کس که پیشتر زانویش را می‌بوسیدیم اکنون می‌گوید: «به سوی یار خود شنا کن تا خرمی دل بیابی.»

۸

ای مرگ، ای ناخدای پیر، وقت است! لنگر برداریم! این کشور ما را ملول کرده است. ای مرگ! ساز سفر کن! اگر آسمان و دریا مانند مرکب سیاه است، دل‌های ما، چنان که می‌دانی، پر از روشنی است!

زهر خود را در جام ما بریز تا شفا یابیم. می‌خواهیم تا این آتش دماغ ما را می‌سوزاند در غرقاب فرو برویم. دوزخ و بهشت نزد ما یکسان است، می‌خواهیم در قعر مجهول غوطه‌ور شویم مگر آنجا تازه‌ای بیابیم!

از «گل‌های شر»

۱. لوتوس Lotus میوهٔ کشور «لوتوفاژ» (قومی افسانه‌ای در افریقای قدیم) بوده که هر کس از آن می‌خورده میهن خود را فراموش می‌کرده است.

رؤیای پاریسی

از: بودلر
ترجمهٔ دکتر پرویز ناتل خانلری

۱

نقشی از آن منظرهٔ رعب‌انگیز
که چشم هیچ آفریده مانندش ندیده است
باز سحرگاه امروز
دور و مبهم، دل از من ربود.

خواب سراسر عجایب است!
از روی هوسی غریب
من، رستنی بی‌اندام را
از این منظره رانده بودم.

و چون نقاشی مغرور به هنر خویش،
در پرده‌ای که می‌کشیدم
از یک نواختی دلکش فلز و مرمر و آب
لذت می‌بردم.

قصری بیکران ساخته بودم
که پله و طاقش رقیب قصر بابل بود
حوض‌ها و جویبارهای آن
بر طلای بی‌برق یا قهوه‌ای فرو می‌ریخت.

و آبشارهای گران
چون پرده‌های بلور،
درخشان، بر دیوارهای فلزی
آویخته بود.

گرد آبدان‌های آرام
که پریان درشت پیکر، مانند زنان،
عکس خود را در آن می‌دیدند
نه درخت، بلکه صفی از ستون قرار داشت.

بساط کبود آب‌ها
میان کناره‌های سرخ و سبز گسترده بود
و به پهنای هزاران منزل
تا کرانهٔ جهان می‌رفت.

تخته سنگ‌های ناشنیده بود
و موج‌های جاودانه
و یخ‌های جسیم که از رخشندگی خود
گوئی خیره مانده بودند!

در فضای لاجوردی
شط‌های ملول و لاابالی

گنج منابع خود را
در گودال‌های الماسین می‌ریختند.

من که معمار این پریخانه بودم
به دلخواه خود، در آنجا
ریر دالانی از جواهر
دریای افسون شده‌ای روان می‌کردم.

و همه چیز، تاریک، سیاه،
درخشان و زدوده و رنگارنگ می‌نمود.
آب روان در نور بلورین
رونق و آبرو می‌یافت.

ستاره‌ای در آنجا دیده نمی‌شد؛
برای روشن کردن این عجایب،
که به شراره‌ای ذاتی می‌درخشیدند،
در دامن آسمان هم نشان خورشید نبود.

و بر سر این شگفتی‌های جنبنده
(بدایع هراس‌انگیز خاص چشم نه گوش)
خاموشی جاودان
بال و پر گسترده بود.

۲

چون چشم پر شرار گشودم
وحشت بیغولهٔ خود را دیدم
و چون به عالم خود بازگشتم

نیش غم‌های ملعون را چشیدم

ساعت با نغمه‌های شوم
خشک و خشن زنگ ظهر می‌زد
و بر جهان غمگین کرخت
آسمان، تیرگی می‌بارید.

از «گل‌های شر»

پیوندها

از: بودلر

طبیعت معبدی است که از ستون‌های زنده‌اش
گهگاه سخنانی مبهم می‌تراود؛
انسان در آن معبد از خلال جنگل نمادها می‌گذرد
که او را با نگاه‌های آشنا می‌نگرند.

همچون طنین‌های طولانی که از دور
در وحدتی پیچیده و ژرف
به گستردگی شب و روشنائی درهم می‌پیچند،
عطرها، رنگ‌ها و آواها بازگوی همند.

عطرهائی هست لطیف همچون تن کودکان،
ملایم مانند «اوبوا»، سبز مانند چمنزارها،
و عطرهای دیگر، اغواگر، تند و قاهر،

با انبساط چیزهای بی‌پایان
مانند عنبر و مشک و عسل بند و کُندر
که نغمهٔ جذبهٔ روح و حواس را سر می‌دهند.

از «گل‌های شر»

Héautontimoroumenos[1]

از: بودلر

خواهمت زد، بی‌خشم
و بی‌کینه، قصاب‌وار
همان‌سان که موسی صخره را
و از لای پلک‌هایت خواهم جهاند

برای سیراب کردن برهوتم
آب‌های عذاب را
هوسم، آماسیده از امید
همچون سفینه‌ای که به دریا می‌رود

در اشک‌های شورت شنا خواهد کرد
و هق‌هق‌های عزیزت، همچون طبلی که آهنگ حمله می‌زند
در قلب من طنین خواهند انداخت

۱. «دژخیم خویشتن» به عنوان یکی از نمایشنامه‌های «ترنتیوس» (ترنس) شاعر معروف رومی قرن دوم پیش از میلاد.

و سرمستتش خواهند کرد.

مگر من، در سایهٔ طعنهٔ حریص
که تکانم می‌دهد و گازم می‌گیرد
صدای ناسازی نیستم
در سمفونی ایزدی؟

آن جیغ‌کش، در صدای من است!
این زهر سیاه، همهٔ خون من است!
من آئینهٔ شومی هستم
که سلیطه خود را در آن می‌نگرد.

من زخمم و ساطورم
سیلی‌ام و گونه‌ام
دست وپایم و چرخ شکنجه‌ام
و ظالمم و مظلومم

خون آشام قلب خویشتنم
یکی از آن مطرودان بزرگ،
محکومانِ به خندهٔ ابدی
که دیگر نمی‌توانند لبخند بزنند.

از «گل‌های شر»

دعوت به سفر

از: بودلر

دخترم، خواهرم،
بیندیش چه صفائی دارد
به آنجا رفتن، با هم زیستن.
با فراغت عشق ورزیدن،
عشق ورزیدنِ و مردن
در دیاری که شبیه توست.
آفتاب‌های نمناکِ
آن آسمان‌های گرفته
برای روح من
جاذبهٔ آن همه مرموزِ
چشم‌های مکّار تو را دارند،
که از پشت اشک‌ها می‌درخشند.

آنجا، همه چیز نظم است و زیبائی،
شکوه و آرامش و هوسرانی.

مبل‌های براق،
صیقل یافتهٔ سال‌ها،
اطاق خواب ما را خواهند آراست.
کمیاب‌ترین گل‌ها
عطرشان‌را
به رایحهٔ خفیف عنبر خواهند آمیخت
سقف‌های باشکوه،
آئینه‌های ژرف،
جلال شرقی،
آنجا هر چیزی
در خفا، به زبان شیرین زاد و بومش
با روح سخن خواهد گفت.

آنجا همه چیز نظم است و زیبائی
شکوه و آرامش و هوسرانی

ببین بر آن ترعه‌ها
آن کشتی‌ها راکه آرمیده‌اند
و خلق و خوی‌شان سرگشتگی است؛
برای اقناع
کمترین هوس توست
که از آن سر دنیا آمده‌اند.
خورشیدهای دم غروب
کشتزارها و ترعه‌ها و همهٔ شهر را
از یاقوت زرد و طلا می‌پوشانند.
دنیا در پرتوی گرم

به خواب می‌رود.

آنجا همه چیز نظم است و زیبائی
شکوه و آرامش و هوسرانی

از «گل‌های شر»

مُصَوِت‌ها (Voyelles)

از آرتور رمبو A. Rimbaud (۱۸۵۴ ــ ۱۸۹۱)

A سیاه، E سفید، I سرخ، U سبز، O آبی،
ای مصوت‌ها، روزی تولد مکتوم شما را خواهم سرود،
A ، خلیج‌های تاریک،کرست سیاه و کرک‌دار مگسان براق
که برگرد بوگندهای جانگزا وزوز می‌کنند.

E ، ساده‌لوحی بخار و چادرها،
نیزهٔ یخچال‌های‌طبیعی گردن فراز، شاهان سفید، لرزش چترهای زنانه
I ، رنگ‌های ارغوانی، استفراغ خون، خندهٔ لبان زیبا
به هنگام خشم یا سرمستی‌های پشیمان.

U ، دایره‌ها، ارتعاش‌های ایزدی دریاهای اخضر
آرامش حیوانات پراکنده در چراگاه‌ها، سکون چین و شکن‌ها
که‌کیمیا بر پیشانی‌های بلند ساعی نقش می‌زند

O ، صورِ واپسین، آکنده از صداهای گوشخراش و غریب
سکوت‌هائی که جهان‌ها و فرشتگان از خلالشان می‌گذرند،
ای اُمِگا، پرتو بنفش چشمان او.

نژاد پست

از: آرتور رمبو

من از قوم «گل» که نیاکان منند، چشمان آبی کمرنگ و مغز کوچک و بی‌دست‌وپائی در پیکار را به ارث برده‌ام. جامهٔ خود را همچون پوشاک آنان، غریب و وحشیانه می‌بینم، اما موی سرم را مانند ایشان به روغن نمی‌آلایم! نیاکان من جانوران را پوست می‌کندند و بوته‌ها را می‌سوزاندند و ناشایست‌ترین مردم زمان خود بودند.

من از آنان کفر و بت‌پرستی را به ارث برده‌ام؛ همهٔ معایب را، خشم را، شهوت را، خاصه دروغ و تن‌پروری را به ارث برده‌ام!

من از همهٔ پیشه‌ها بیزارم، از همهٔ کارفرمایان و کارگران، از همهٔ روستائیان و نادانان بیزارم!

درین روزگار ارزش دستی که با قلم خوگرفته با ارزش دستی که گاو آهن می‌راند برابر است. این روزگار، روزگار دست‌هاست! اما من هرگز دست‌های خود را به کار نخواهم برد! این گونه خدمتکاری سرنوشتی بس شوم دارد. شرافتی که به این گونه گدائی نسبت می‌دهند مرا سخت غمگین می‌کند.

برای من تبهکاران و خواجه سرایان به یک اندازه نفرت‌انگیزند، اما خود پاک و بی‌غشم، گرچه این هم در نزد من مزیتی چندان نیست.

ولی کیست که زبان مرا خیانت آموخته تا چنین گستاخانه تن پروری‌ام را بستاید و رهنمون گردد؟

من هرگز برای زیستن تن به کار نداده‌ام و بیکاره‌تر از وزغ، هر زمان در جائی به سر برده‌ام! خانواده‌ای در اروپا نیست که من آن را نشناسم.

هم اکنون صدای این خانواده‌ها را می‌شنوم که مانند خانوادهٔ من «اعلامیه حقوق بشر» می‌خوانند! من یک یک فرزندان این خانواده‌ها را خوب می‌شناسم.

. . . .

وه که هم اکنون خون عصیان در رگ من به جوش آمده و روح شیطان به من نزدیک است. چرا مسیح مرا یاری نمی‌کند؟ چرا به روحم آزادگی و بزرگواری نمی‌بخشد؟ آه، افسوس که دوران «انجیل» سپری شده است. آه؟ انجیل... انجیل...! من با اشتیاق فراوان چشم به راه خداوندم!

من از پست‌ترین نژادم، پست‌ترین نژادی که تاکنون چشم روزگار دیده است.

اینک من برکرانهٔ غربی فرانسه ایستاده‌ام: چراغ شهرها در تاریکی شامگاه روشن می‌شود و روز من به پایان آمده است.

خاک اروپا را ترک می‌گویم: نسیم دریا ریه‌های مرا خواهد سوخت و اقلیم‌های ناشناس، مرا پوست خواهدکند. کار من در آنجاها شنا و شکار و لگدکوب کردن سبزه‌ها و تفریح و چشیدن نوشابه‌های مردافکنی خواهد بود که همچون فلز مذاب گلو را می‌سوزاند (همان کاری که نیاکان عزیز من برگرد آتش می‌کردند!) آنگاه با عضلاتی آهنین و با پوستی آفتاب سوخته و چشمانی خشم‌آلود به زادگاهم باز خواهم گشت. هر که چهره‌ام را بنگرد مرا از نژادی قوی خواهد پنداشت.

آن روز سیم و زری فراوان خواهم داشت و مردی خشن و بی‌بند و بار خواهم بود.

زنان، پرستاران دلسوز این گونه مردانند، مردان سنگدل و درمانده‌ای که از سرزمین‌های گرم باز می‌گردند. آن روز من درکار سیاست ورزیده شده‌ام، آن روز من نجات یافته‌ام!

اما اکنون نفرین زده‌ای بیش نیستم که از وطنم بیزارم. اکنون بهترین نعمت‌ها برای من خواب خوش مستانه‌ای است که چشمان مرا بر ساحل دریا فرو بندد!

از «فصلی در دوزخ»

کیمیای سخن

از: آرتور رمبو

به من گوش کنید. به داستان یکی از دیوانگی‌های من.

مدت‌ها بود به خود می‌بالیدم که همهٔ چشم‌اندازهای ممکن را در اختیار دارم و مشاهیر نقاشی و شعر در نظرم ناچیز و خنده‌دار بودند.

نقاشی‌های ابلهانه را دوست داشتم و سردرها را و دکورهای تئاتر را و پرده‌های معرکه گیران را و تابلوهای دکان‌ها و گل و بوته‌های عوامانه را؛ ادبیات از رواج افتاده را و زبان لاتینی کلیسا را و کتابهای شهوانی پر غلط را و رمان‌های اجدادمان را و قصه‌های پریان را و کتابهای کوچک کودکان را، اپراهای کهنه را و ترجیع‌بندهای سفیهانه را و اوزان ساده‌لوحانه را.

رویای جنگ های صلیبی در سر داشتم و سفرهای اکتشافی که سفرنامه‌شان در دست نیست، و جمهوری‌های بی‌تاریخ و جنگ‌های مذهبی سرکوفته، تحول‌های رسوم و آداب، جابه‌جائی نژادها و قاره‌ها: همهٔ جادوها و طلسم‌ها را باور داشتم.

رنگ مصّوت‌ها را ایجاد کردم! A سیاه، E سفید، I قرمز، O آبی، U سبز. صورت وحرکت هر صامت را تنظیم کردم، و بر خود بالیدم که با اوزان غریزی، زبان شاعرانه‌ای ساخته‌ام که سرانجام روزی برای همهٔ حواس قابل درک خواهد بود. ترجمه را کنار می‌گذاشتم.

نخست تمرین بود. سکوت‌ها را می‌نوشتم و شب‌ها را. بیان ناشدنی را یادداشت

می‌کردم. سرگیجه‌ها را تثبیت می‌کردم.

دور از پرندگان و از گله‌ها و دختران روستائی،
چه می‌نوشیدم، زانوزده در این خلنگ‌زار
برگرداگردش درختان لطیف فندق،
غرق در مه نیمگرم و سبز بعدازظهر؟

چه می‌توانستم نوشید، در این سرزمین نوشکفتهٔ «او آز»[1]
ـ نارون‌های جوان خاموش، چمن بی‌گل، آسمان گرفته ـ
می‌توانستم در این نیمه کدوهای زرد، دور از کلبهٔ محبوبم،
باده‌ای زرین بنوشم که عرق بر تن می‌نشاند

لوحهٔ سردر مهمانسرائی بدنام می‌ساختم
ـ طوفانی آمد، آسمان را راند ـ شامگاهان
آب بیشه‌زارها، روی شن‌های بکر ناپدید می‌شد
و باد خدا، پاره یخ‌ها را به مرداب‌ها می‌افکند

گریان، طلا می‌دیدم ـ و نتوانستم.

ساعت چهار صبح تابستان
خواب عشق هنوز ادامه دارد.
در زیر درختان سایه‌دار
در زیر آفتاب «باغ سیب‌های زرین»[2]
نجاران یک تا پیرهن
در جنب و جوشند.

1. Oise

2. Hesperides

در برهوت‌های خزه، با آرامش خیال،
دیوار پوش‌های گرانبها می‌سازند
که شهر بر آن
آسمان‌های دروغین نقش کند
آه، به خاطر این کارگران جذاب،
اتباع یکی از شاهان بابل،
ای الههٔ عشق! عشاق را
که روحشان تاج بر سر دارد
لحظه‌ای رها کن.

این ملکهٔ شبانان،
برای کارگران، آب آتشین بیاور
که نیروهای‌شان آزاد شود
در انتظار آب تنی نیمروز در دریا،

قوانین کهنهٔ شعر سهم مهمی در کیمیای سخن من داشت. به اوهام ساده خو گرفته بودم: به راستی، در جای کارخانه مسجدی می‌دیدم، مکتب طبل‌زنان می‌دیدم ساختهٔ فرشته‌ها، کالسکه‌هائی در راه‌های آسمان و تالاری در ته دریاچه، غول‌ها و رازها، عنوان یک نمایش، دهشت‌هائی را پیش چشمم می‌آورد.

سپس سفسطهٔ جادوئیم را با اوهام کلمات بیان می‌کردم!

سرانجام بی‌نظمی ذهنم را مقدس انگاشتم. بیکاره بودم و گرفتار تبی سنگین. بر کامیابی جانوران رشک می‌بردم ــ کرم‌های درخت که نشانه‌ای از معصومیت برزخ‌اند و موش‌های کور، خواب بکارت!

خلق و خویم تندتر می‌شد. در انواع رمانس‌ها با دنیا وداع می‌کردم.

ترانهٔ بلندترین برج

کاش بیاید، کاش بیاید،

روزگاری که شیفته‌اش می‌شویم.

چنان صبر کرده‌ام
که تا ابد فراموش کنم.
ترس‌ها و رنج‌ها

به آسمان رفته‌اند.
و عطش دردناک
رگ‌هایم را سیاه کرده است.

کاش بیاید، کاش بیاید
روزگاری که شیفته‌اش می‌شویم.

همچون چمنزاری
دستخوش فراموشی،
گسترده و گل کرده،
با بوهای خوش و ناخوش
و با وزوز گوشخراش
مگس‌های پلیدش.

کاش بیاید، کاش بیاید
روزگاری که شیفته‌اش می‌شویم.

صحرای برهوت را دوست داشتم و باغ‌های سوخته را، دکه‌های بی‌رنگ و رو را، مشروب‌های نیمگرم را. در کوچه‌های تنگ و بد بو ول می‌گشتم و با چشمان بسته تسلیم خورشید، خدای آتش می‌شدم:

«سردار! اگر بر حصارهای ویرانت توپ فرسوده‌ای مانده است، ما را با کلوخ‌های

خشک بمباران کن. شیشه‌های انبارهای عظیم را و تالارها را! دهان همهٔ مردم شهر را از گردوخاک پر کن! لوله‌های ناودان را بپوشان، خلوت‌های زنان را از گردِ یاقوت سوزان بیا کن ...»

آه، مگس ریز سرمست از مبرز مسافرخانه، عاشق گیاه گاوزبان، که یک شعاع آفتاب از میان می‌بردش.

گرسنگی

اگر ذائقه‌ای دارم،
تنها برای خاک و سنگ است.
پیوسته هوا می‌خورم
و سنگ و زغال و آهن

ای گرسنگی‌های من، بچرخید،
بچرید ای گرسنگی‌ها،
مرغزار سبوس‌ها را
جذب کنید زهر شادمانهٔ نیلوفرها را

سنگ‌هائی را که می‌شکنند بخورید
سنگ‌های کهنهٔ کلیساها را
سنگریزه‌های طوفان‌های کهن را
نان‌هائی را که در دره‌های مه گرفته پرا کنده است.

گرگ زیر برگ‌ها زوزه می‌کشید
و پرهای زیبای ماکیانی را که می‌خورد
تف می‌کرد.
من هم مثل او می‌سوزم.

کاهوها، میوه‌ها
در انتظار چیدنند.
اما عنکبوتِ پَرچین
چیزی جز بنفشه نمی‌خورد.

کاش بخوابم، کاش بجوشم،
در قربانگاه‌های سلیمان
آبِ‌گوشت روی زنگار جاری است
و با «کدرون»[۱] در می‌آمیزد.»

سرانجام، ای خوشبختی، ای خرد، از آسمان رنگ نیلی را که سیاه است زدودم و اخگر زرین روشنائی طبیعی را به تجربه دریافتم. از شادی، بیانی دلقک‌وار و تا حد امکان سرگردان پیدا می‌کردم:

پیدایش شده،
چی؟ ابدیت.
دریاست،
آمیخته به خورشید.

روح جاودانهٔ من
مواظب دعای توست
با وجود شبِ تنها
و روز آتشین

پس تو رها می‌شوی
از نظر سنجی‌های انسانی

۱. Cedron ــ رودخانهٔ قدیمی در شرق اورشلیم که به بحرالمیت می‌ریخت.

و شوق‌های همگانی.
به پرواز در می‌آئی به حسب ...

ـ امید داشتن هرگز
و هرگز orietur [۱]
در علم و حوصله
شکنجه حتمی است.

دیگر فردائی نیست
ای جرقه‌های اطلس
شور و حرارت شما
وظیفه است.

پیدایش شده
کی؟ ابدیت.
دریاست
آمیخته به خورشید.

اپرائی افسانه‌ای شدم. دیدم که همهٔ مردم سرنوشت‌شان خوشبختی است! عمل زندگی نیست، بلکه نوعی خراب کردن نیروئی است. ماجرائی است. اخلاق ضعف مغز است. حس می‌کردم که برای هر کسی زندگی‌های بسیار دیگری هست. این آقا نمی‌داند که چه می‌کند. او فرشته است. این خانواده سگدانی است. در برابر گروهی از مردم، من با صدای بلند، با لحظه‌ای از زندگی‌های دیگر آنها حرف می‌زدم. چنین شد که عاشق یک خوک [۲] شدم.

هیچ یک از مغالطه‌های دیوانگان ــ دیوانه‌های زنجیری ــ را فراموش نکرده‌ام.

۱. در فرهنگ‌های هیچ‌یک از زبان‌های شناخته‌شده پیدا نشد و بعید نیست که خود رمبو کلمه را ساخته باشد.
۲. اشاره است به ورلن.

می‌توانم همهٔ آنها را بازگو کنم. راهش را می‌دانم.

زندگیم به خطر افتاد. وحشت به سراغم آمد. به خواب چندین روزه رفتم، و وقتی بیدار شدم کابوس‌های اندوهبارم را ادامه دادم. برای مرگ پخته شده بودم و ضعف من از راه پر خطری مرا به انتهای جهان و به «کیمری»[۱]، سرزمین ظلمت و گرداب‌ها می‌برد.

مجبور شدم سفر کنم، و سحر و جادوئی راکه در مغزم گرد آمده بود بتارانم. بر دریاکه دوست داشتم تا بلکه پلیدی را از تنم بشوید، بر آمدن صلیب تسلی‌بخش را می‌دیدم. رنگین‌کمان نفرینم کرده بود. خوشبختی سرنوشت من، پشیمانی من و کرم‌تن من بود. زندگی من می‌بایستی وسیع‌تر از آن باشد که فدای نیرو و زیبائی شود.

خوشبختی! دندانش که بی‌اندازه لطیف بود، در خروسخوان ــ *Ad matutinum*[۲] در *Christus* venit[۳] ــ در تاریک‌ترین شهرها، خبرم می‌کرد.

ای فصل‌ها، ای قصرها
کدام روحی بی‌نقص است؟

من درس سحرآمیز خوشبختی را خوانده‌ام
که هیچ‌کس نمی‌تواند آن را رد کند.

سلام بر او، هر بار که
خروس گالیائی می‌خواند.

آه، دیگر آرزوئی نخواهم داشت،
او از زندگی من آکنده شده است.

این افسون روح و جسم یافته است

۱. Cimmerie ــ ناحیه‌ای در غرب که پیوسته مه‌آلود و تیره بوده و هُمر در سرود یازدهم اودیسه از آن سخن گفته است. اولیس در آنجا ارواح مردگان را احضار می‌کند و با آنها حرف می‌زند.

۲. در نماز صبحگاهی.

۳. در دعای «مسیح» می‌آید.

و تلاش‌ها را پراکنده است.

ای فصل‌ها، ای قصرها
ساعت فرار او، افسوس
ساعت مرگ خواهد بود

ای فصل‌ها، ای قصرها

اینها گذشت. امروز می‌توانم به زیبائی سلام کنم.

از: «فصلی در دوزخ»

گور ادگار پو[1]

از: استفان مالارمه

همان‌سان که ابدیت سرانجام او را در قالب خویشتن درآورده است، شاعر [با شمشیری برهنه

برقرن خود که دچار وحشت بود
زیرا نمی‌دانست مرگ است که با این صدای غریب سخن می‌گوید
نهیب می‌زند.

آنان که نخست به شنیدن صدای فرشته
که به کلمات قبیله‌شان مفهومی ناب‌تر می‌داد،
مانند اژدهائی از جا پریدند و به صدای بلند اعلام کردند:
این جادو، همراه با موج بی‌افتخار معجونی سیاه و بدنام
بلعیده شده است.

۱. ترجمهٔ این شعر با توجه به تفسیری که **ژول لومتر** J. Lemaitre نویسنده و منتقد معروف در اثر خود، معاصران، از آن به عمل آورده صورت گرفته است. اما چون خود ژول لومتر هم اعتراف کرده است که یقین ندارد معانی آن را درست تشخیص داده باشد، ما هم، دستکم در ترجمهٔ مصرع اول، از او تبعیت نکردیم. م.

افسوس! که از زمین و از آسمان خالی و خصمانه
با اندیشه‌ای که از او گرفته‌ایم، نمی‌توانیم نقش برجسته‌ای بسازیم
که گور «پو»ی خیره کننده را با آن زینت دهیم:

این قطعه سنگ بی‌خیش که بر اثر بلائی ناشناخته به اینجا افتاده است
این سنگ گرانیت، دستکم، می‌تواند مرزی باشد
برای پیشگیری از پروازهای سیاه ناسزاهائی که در آینده پرا کنده‌اند.

۲
سمبولیست‌ها

یکشنبه

از: ژول لافورگ Jules Laforgue (۱۸۶۰ ـ ۱۸۸۷)

HAMLET : *Have you a daughter?*
POLONIUS : *I have, my lord.*
HAMLET : *Let her not walk i' the sun; conception is a blessing; but not as your daughter may conceive.*[۱]

آسمان بی‌هدف می‌بارد، بی‌آنکه چیزی به هیجانش بیاورد،
می‌بارد، می‌بارد، دختر چوپان! برشط ...

شط در آرامش یکشنبه است:
هیچ زورقی نیست، نه در پائین دست، نه در بالا دست.

۱. **هملت:** آیا دختری داری؟
پولونیوس: دارم، سرور من.
هملت: مگذار که در آفتاب راه برود، ادراک برکت است. اما نه آنچنان‌که دخترت به تصور بیاورد.

ناقوس‌های نماز شامگاهی روی شهر طنین می‌اندازند،
کناره‌های شط خالی است، ترانهٔ عاشقانه‌ای نیست.

گروه دختران شبانه روزی می‌گذرد (آه، نفوس بیچاره!)
بسیاری‌شان از حالا دستپوش زمستانی دارند.

دختری که نه دستپوش دارد و نه شال گردن پوست
صورت بیچاره‌اش خاکستری شده.

و اینک اوست که از صف بیرون می‌آید
و می‌دود! آه خدایا، چه قصدی دارد؟

و می‌رود و خود را در آب می‌اندازد.
نه قایقرانی هست و نه سگِ نجات غریقی

شامگاه می‌رسد: بندرگاه کوچک
چراغ‌هایش را روشن می‌کند. (آه! منظرهٔ عادی!)

باران همان طور بر شط می‌ریزد،
آسمان بی‌هدف می‌بارد، بی‌آنکه چیزی به هیجانش بیاورد.

«وزوو» و شرکا

از: تریستان کوربی‌یر Tristan Corbière (۱۸۴۵ ــ ۱۸۷۵)

ایستگاه پمپئی ــ وزوو، باز هم توئی؟
توکه مایهٔ شادی من بودی، وقتی خیلی کوچک بودم، در برتانی،
ــ روزگاران خوشی که ایمان کوه را می‌آورد ــ
و روی آباژور قشنگی در خانهٔ یکی از خاله‌هایم می‌گذاشت:

تو به رنگ سیاه روی متن شفاف، جلوه می‌کردی،
و چراغ، آتش‌های دهانهٔ آتشفشانت را روشن می‌کرد،
می‌گویند کشیش اعتراف‌گیر مادر بزرگم
تو را از رم آورده بود، نونوار و براق ...

بزرگ‌تر که شدم تو را در «اوپرا کمیک» دیدم
ــ در نقشی که قبلاً خودت آفریده بودی: آخرین روز پمپئی ــ
آتشت با موسیقی فوران می‌کرد،
نقشت را در تو می‌دمیدند و ... تو کامیاب نبودی.

ــ ما باز همدیگر را دیدیم: جلو شومینه

در مارسی، ایام تعطیل، بی‌موسیقی و بی‌آتش
آبی، روی متن قرمز، با مدیترانه‌ات
که تو را معلق منعکس می‌کرد، گلی رنگ، در مزرعی سبز

اغلب تو اول به سوی من آمدی، این کوه!
و من با قصد قبلی به بازدیدت می‌آیم، در دشت.
وزوو واقعی توئی، چون برایم صد فرانک تمام شده‌ای!
. . . .
اما وزووهای کوچک دیگر شبیه‌تر بودند.

پمپئی، آوریل.
از: عشق‌های زرد

بیمارستان

از: موریس مترلینگ Maurice Maeterlinck (۱۸۶۲ ــ ۱۹۴۹)

شاعر سمبولیست بلژیکی

بیمارستان! بیمارستان، در کنار آبراه!
بیمارستان در دل تابستان!
وقتی که در آبراه، اقیانوس‌پیماها سوت می‌کشند،
در اتاق بیماران آتش روشن می‌کنند!

(آه! به پنجره‌ها نزدیک نشوید!)
مهاجران از کاخی عبور می‌کنند!
من یک کشتی تفریحی می‌بینم در طوفان!
من گله‌های گوسفند می‌بینم در همهٔ کشتی‌ها!
(بهتر است که پنجره‌ها بسته بمانند
از بیرون در امانیم.)
به یاد برفخانه‌ای می‌افتی در روی برف،
گوئی جشن زایمان گرفته‌اند در روز طوفانی،
گیاه‌های پراکنده می‌بینی، روی یک پتوی پشمی
حریقی هست در یک روز آفتابی،

و من از جنگلی می‌گذرم پر از زخمی

آه، اینک مهتاب!

فوّاره‌ای در اتاق سر بر می‌دارد!
دسته‌ای از دخترکان در راکمي باز می‌کنند!
از شکاف در، بره‌هائی می‌بینم در یک جزیرهٔ چراگاه!
و گیاهان زیبائی روی یک یخچال!
و زنبق‌ها در دهلیز مرمری!
ضیافتی هست در جنگلی دست نخورده!
و گیاهان شرقی در یک غار یخ!
گوش کنید! دریچه‌های سد را باز می‌کنند!
و اقیانوس‌پیماها آب آبراه را برهم می‌زنند!
آه! خواهر پرستار آتش را تیزتر می‌کند!

همه نی‌های زیبا و سبز کناره‌ها آتش گرفته‌اند!
یک کشتی زخمیان، زیر مهتاب در تلاطم است!
همهٔ دختران شاه در زورقی هستند زیر بوران!
و شاهزاده خانم‌ها در یک مزرعهٔ شوکران خواهند مرد!

آه! لای پنجره‌ها را باز نکنید!
گوش کنید: اقیانوس‌پیماها باز هم در افق سوت می‌کشند!

کسی را در باغی زهر می‌دهند
در میان دشمنان ضیافت بزرگی برپاست!
گوزن‌هائی هست در شهری محصور!
و باغ وحشی در میان زنبق‌ها!

و باغ گیاهان استوائی در عمق یک معدن زغال‌سنگ!
گلهٔ میشی از یک پل آهنی می‌گذرد!
و بره‌های چراگاه غمگنانه وارد اطاق بیماران می‌شوند!

اکنون خواهر پرستار چراغ‌ها را روشن می‌کند،
غذای بیماران را می‌آورد،
پنجره‌های رو به آبراه را بسته است
و همهٔ درها را بر مهتاب.

از: گرمخانه

شاهدخت مالن La princesse Maleine

از: موریس مترلینگ

خلاصهٔ نمایشنامه

پادشاهی به نام «مارسلوس» موافقت می‌کند که دخترش «پرنسس مالن» با «پرنس هیالمار» پسر «هیالمار» از پادشاهان هلند ازدواج کند. اما «آن» ملکهٔ زوتلاند، به شدت آرزو دارد که شاهزادهٔ جوان را داماد خود کند. ملکه که زنی فاسد اخلاق است، در شاهزاده که جوان شهوی کم عقلی است نفوذ می‌کند و او را به قتل عام تحریک می‌نماید. ولی «پرنسس مالن» به طور معجزآسائی از مرگ نجات می‌یابد. این بار ملکه به فکر می‌افتد که پرنسس بیچاره را مسموم کند. و چون موفق نمی‌شود، پادشاه را دیوانه می‌سازد و وادارش می‌کند که پرنسس مالن را خفه کند، پرنس هیالمار، ملکه را که باعث قتل نامزدش شده است، با خنجر می‌زند و بعد خود را هم می‌کشد.

در این نمایشنامه که صبغه‌ای از آثار شکسپیر گرفته، صحنه‌هائی که رابطه‌ای با هم ندارند؛ به دنبال یکدیگر می‌آیند. خواننده نمی‌تواند به علت این همه دهشت و وحشت پی ببرد. حوادث در میان طوفان و رعد و برق جریان می‌یابد. اتباع هیالمار نزدیک شدن مصیبت را حس می‌کنند و از ترس می‌لرزند. «پلوتون» سگ وفادار پرنسس، احساس می‌کند که خانمش به دست خائنان کشته خواهد شد و زوزه‌های طولانی می‌کشد.

(یک صحنه از نمایشنامه)
پردهٔ ۴، صحنهٔ ۳

اطاق پرنسس مالن

مالن روی رختخوابش دراز کشیده است و سگ سیاه بزرگی در گوشهٔ اتاق به خود می‌لرزد.

مالن

بیا اینجا، پلوتون، به تو می‌گویم بیا اینجا! مرا تنها گذاشتند! در چنین شبی مرا یکه و تنها گذاشتند! هیالمار به سوی من نیامد! دایه‌ام هم نیامد. هر کسی را صدا کنم جواب نمی‌شنوم. نکند حادثه‌ای در قصر روی داده باشد؟ در تمام روز صدائی به گوشم نرسید. گوئی اینجا خانهٔ مردگان است. تو کجائی، سگ سیاه بیچاره‌ام؟ کجائی تو، پلوتون بیچاره‌ام؟ در تاریکی تو را نمی‌بینم. تو هم مثل اتاق من سیاهی. توئی که در آن گوشه می‌بینمت؟ حتماً این چیزهائی که برق می‌زند چشمان توست! محض رضای خدا این چشمانت را ببند! بیا اینجا، پلوتون! می‌گویم بیا اینجا! (در این لحظه طوفان شروع می‌شود.) توئی که در آنجا می‌لرزی؟ تو را هیچ این چنین لرزان ندیده بودم! مگر چیزی دیده‌ای! «پلوتون» من! بیا اینجا! پیش من بیا! تو با این ترس و لرزی که داری بالاخره در آن گوشه می‌میری.

از رختخوابش بلند می‌شود، به سوی سگ می‌رود. سگ عقب عقب می‌رود و در زیر نیمکت پنهان می‌شود.

کجائی «پلوتون» من! آه آتش چشمانت را می‌بینم. اما چرا امشب از من می‌ترسی؟ کاش یک لحظه می‌توانستم بخوابم ... خدای من، خدای من، چقدر مریضم! نمی‌دانم مرا چه می‌شود. کسی نمی‌داند، دکتر هم تشخیص نمی‌دهد. (در این اثنا باد پرده‌های رختخواب را تکان می‌دهد) آه به پرده‌های رختخواب دست می‌زنند. کیست که پرده‌ها را تکان

می‌دهد؟ کسی در اتاق من هست! آه، حالا هم ماه توی اطاقم می‌آید. اما این سایه‌ای که روی فرش می‌گردد چیست؟ مثل اینکه صلیبی هم که در دیوار هست تکان می‌خورد؟ کیست که به صلیب دست می‌زند؟ آه خدای من، آه خدای من! دیگر نمی‌توانم اینجا باشم. (بر می‌خیزد و می‌کوشد در را باز کند.) مرا در اتاقم حبس کرده‌اند. باز کنید. محض رضای خدا باز کنید، در اتاق من حادثه‌ای اتفاق می‌افتد. اگر مرا اینجا بگذارید می‌میرم! دایه جان! دایه جان! کجائی! هیالمار! کجائی؟ (باز هم توی رختخوابش می‌رود) اقلا رو به دیوار بکنم تا بلکه دیگر در دیوار چیزی نبینم. (در طرفی که به آن رو می‌کند، لباس‌ها که روی میز دعائی ریخته شده است بر اثر باد تکان می‌خورد.) آه زیر میز کسی هست!... (باز بر می‌گردد.)

آه خدای من، سایه باز روی دیوار است (بر می‌گردد.) آه خدایا، خدایا، حالا روی میز است! اقلا چشم‌هایم را ببندم! (در این لحظه صدای جیرجیر میز و صندلی و صدای زوزهٔ باد شنیده می‌شود.) آه خدای من! چه می‌گذرد، در اتاق من قیامت برپا می‌شود! (بر می‌خیزد.) ببینم روی این میز چیست؟ آه، لباس‌های عروسیم بود که مرا به ترس می‌انداخت! پس آن سایهٔ روی فرش چیست؟ (فرش را می‌کشد و تکان می‌دهد.) حالا هم از دیوار بالا رفت! قدری آب بخورم. (می‌خورد و لیوان را روی میز می‌گذارد.) تخته‌های اتاق چه زیاد صدا می‌کنند! وقتی که من راه می‌روم در اتاقم همه چیز به زبان می‌آید. این سایه گویا مال درخت سرو است. جلو پنجره‌ام هست! (به سوی پنجره می‌رود.) خدای من! این اتاقی که به من داده‌اند چقدر غم‌افزاست!

(رعد می‌غرد.) در نور برق آسمان فقط قبرها را می‌توانم ببینم. خیال می‌کنم که مرده‌ها از پنجره داخل اتاقم می‌آیند. می‌ترسم! در گورستان چه طوفانی برپاست! چه باد شدیدی هست! (باز در بستر دراز می‌کشد.) دیگر چیزی نمی‌شنوم! ماه هم از اتاق من رفت. آه کاش صدائی می‌شنیدم! (گوش می‌دهد.) از دهلیز صدای پا می‌آید. صدای عجیب ... صدای عجیب ... صدای عجیب ... در اتاقم زیر گوشی حرف می‌زنند. دست‌هایشان روی در کشیده می‌شود. (در این لحظه سگ شروع به زوزه کشیدن می‌کند.) پلوتون! پلوتون! کسی می‌خواهد وارد اتاق شود. پلوتون! پلوتون! این طور زوزه نکش! آه خدای من، آه خدای من، قلبم از کار می‌افتد!

مثل هر شب

از: امیل ورآرن Emile Verharen (۱۸۵۵ ـ ۱۹۱۶)

شاعر سمبولیست بلژیکی

وزغ پیر شب سبز و کبود
بر فرازش ماه از زرداب و زر،
اوست، آنجا، در میان نی‌ها،
دهان افسرده‌اش محاذی آب،
که نعره می‌زند.
آنجا، در میان نی‌ها
این چشم‌های بی حد گشاده
رو به نیمه شب‌های جهان،
اوست، در میان نی‌ها،
وزغِ پیرِ هق‌هق‌های من.

وقتی ستاره‌ها در افق،
شبیه لکه‌های زهرند
ــ گوش کن، صدای رندهٔ آهنی است در پهنای دشت ــ
اوست، همان صدای برخاسته،

هنوز، آنجا، در میان نی‌ها،
یکنواخت، محاذی آب‌ها،
یکنواخت، مانند لولاها
یکنواختند صداها
یکنواخت، در خزان‌ها.

شب‌ها چندان دراز نیستند
که صداهای افسرده
و زیر و بم کند و کشیده‌شان
پیش از ژرفای روز قطع شوند.

و زمستان‌ها نیز
با سه ردیف دندان‌های شان:
یخ و یخچه و برف،
چندان سخت نیستند
که دیگر اوج نگیرند، مانند موکب‌های دراز
شکوه‌های دردناکِ
وزغِ پیرِ هق‌هق‌های من.

«از: کناره‌های راه»

پلّکان

از: احمد هاشم شاعر ترک (۱۸۸۵ ــ ۱۹۳۳)

به سنگینی از این پله‌ها بالا خواهی رفت
در دامنت مشتی برگ به رنگ خورشید
و زمانی گریه کنان به آسمان خواهی نگریست:

آب ها زرد شدند، چهره‌ات پرده پرده رنگ می‌بازد
فضای سرخ را بنگر که غروب می‌شود.

گل ها سر به زمین خم کرده‌اند و خون می‌بارند
و بلبلان خونین، چون شعله‌ها، بر شاخه‌ها نشسته‌اند
آیا آب‌ها آتش گرفته‌اند؟ چرا مرمر به مس می‌ماند؟

این زبانی است مخفی که روح را سرشار می‌کند
فضای سرخ را بنگر که غروب می‌شود.

مکتب‌هایی که از سمبولیسم جدا شدند یا با آن مقابله کردند

در سال ۱۸۹۵ بود که **میشل دکودن** M. Decaudin کتابی با عنوان بحران ارزش‌های سمبولیستی منتشر ساخت. در این کتاب مقاله‌ای از **آدلف رته** A. Retté (۱۸۶۳ ـ ۱۹۳۰) شاعر سمبولیست درج شده بود که قسمتی از آن چنین است: «به هنگام خروج از این دخمهٔ مردگان که اشباح اسرارآمیز در آن سرگردانند، چه شادمانه وارد زندگی می‌شوم. دشت که در ماه‌های آفتابی لطافتی برای من داشت، اکنون سرمازده در زیر طبقه‌ای از برف خفته است. درختان مانند ایزدان در حال استراحتند و فریاد زمینیان که گاوهای آرام‌شان را پیش می‌رانند از دشت خیره‌کننده به گوش من می‌رسد. آه، «طبیعت مقدس»، فضیلت بزرگ و کمی خشن که به اندیشه جان می‌دهی و روشنش می‌سازی. شما را باز هم بیشتر دوست می‌دارم...»

بدینسان دوباره شاعران به فکر رها شدن از درون خود و توجه به بیرون افتاده بودند و گروه‌های مختلف هر یک به نوعی در برابر سمبولیسم قد علم کرده بودند. اکنون به مکاتب قابل ذکری که در فرانسه و نیز در روسیه و انگلیس به وجود آمدند می‌پردازیم:

مکتب رومن

Ecole Romane

روز ۱۴ سپتامبر ۱۸۹۱، یعنی درست پنج سال پس از انتشار بیانیهٔ سمبولیسم، ژان موره‌آس، در همان روزنامهٔ فیگارو، نامه‌ای را دربارهٔ مکتب رومن فرانسوی چاپ کرد که در آن از بازگشت ادبیات فرانسه به اصل یونانی و رومی خود دفاع می‌کرد. رئوس مطالب این نامه (یا بیانیه) از این قرار بود:

«مکتب رومن فرانسوی»، طرفدار اصل یونانی ــ رومی، یعنی اصل بنیادی ادبیات فرانسه است که در قرون یازدهم و دوازدهم و سیزدهم با اشعار «تروور» Trouvère هایمان و در قرن شانزدهم با «رونسار» و مکتب او و در قرن هفدهم با «راسین» و «لافونتن» شکوفا شد ...

« ... قبلاً جای دیگری هم گفته‌ام که چرا از سمبولیسم که تا حدی هم خودم ابداع کرده بودم جدا می‌شوم. سمبولیسم که به عنوان پدیده‌ای زودگذر می‌توانست مفید باشد مرده است. ما به شعر فرانسوی نیرومند و تازه احتیاج داریم که به صفا و تشخص شعر نیاکانمان بازگشته باشد.

«با این هدف اصیل بود که چند شاعر (از جمله موریس دوپلسیس M. De Plessis، رمودولا تیلد R. delatailhède، ارنست رینو E. Reynaud) و شارل موراس، منتقد دانشمند به سراغ من آمدند، نه برای دسته‌بندی، بلکه به این سبب که در شعر زائر پرشور *(Pelerin Passionné)* من آرزوهای نسل خود و آرمان مشترکمان را برای رومیائی شدن پیدا کرده بودند.»

مکتب رومن نوعی بازگشت روشنائی مدیترانه‌ای بود در برابر سمبولیسم مه‌آلود. گذشته از ژان موره‌آس و ارنست رینو، یکی از بهترین شاهدان نهضت سمبولیسم، یعنی شارل موراس، تصمیم گرفته بود که پس از آن، همهٔ وقت خود را به تحلیل عقاید «رمون دولاتیلد» اختصاص دهد و نیز به چاپ و نشر آثار ژول تلیه J. Tellier که در سال ۱۸۸۹ در بیست‌وشش سالگی مرده بود. اما با استعدادترین شاعر مکتب رومن **موریس دوپلسیس** (۱۸۶۴ ــ ۱۹۲۴) است که مالک پر جبروتی بود، اما ورشکسته شد و در دارالعجزه جان داد. او که نخست دنباله‌رو ورلن بود، از وی جدا شد و به ادبیات یونان روی آورد. اشعار **پینداروس** و نیز **آلفره دوونیی** را سرمشق خود قرار داد.

اما اساسی‌ترین کتاب مکتب رومن، بی‌تردید **قطعات** *(Stances)* اثر ژان موره‌آس است.

قطعه

از: ژان موره‌آس Jean Moréas (۱۸۵۶ ــ ۱۹۱۰)

دریای اندوهبار که نمی‌شناسمت،
تو مرا از مه رقیقت خواهی پوشاند
من جای پاهایم را بر شن‌های خیست نقش خواهم کرد.
و ناگهان شهر و سرزمین را فراموش خواهم کرد.

ای دریا، ای امواج غم‌انگیز، آیا می‌توانید با صداهایتان
که می‌آیند و روی شن‌های وحشی خاموش می‌شوند،
تا پایان عمر برای قلب من و ملال‌های آن
که دیگر فقط به زیبائی‌های کشتی شکسته‌ها دلخوشند
تا دم مرگش لالائی بگوئید

بدرود! کشتی سوت می‌کشد، آتش را تندتر می‌کنند
در دل شب قطاری می‌گذرد یا لنگری برداشته می‌شود،
چه فایده! می‌آیند و می‌روند، امواج زمزمه می‌کنند: بدرود!
از پهنهٔ دریا می‌آیند یا از شنزار ساحلی بر می‌گردند.

گل‌های سرخ می‌شکفند و ما خواهیم چیدشان
برگ‌های باغ یک یک می‌افتند
بدرود! وقتی که زاده می‌شویم. بدرود! وقتی که می‌میریم.

و بدبختی نیز مثل خوشبختی می‌گذرد.

ناتوریسم
Ecole Naturiste

ناتوریسم (طبیعت‌گرائی) مکتبی است کاملاً فرانسوی و برای فرانسویان و می‌توان گفت که هیچ کاربردی خارج از فرانسه ندارد و اگر شاعران بزرگی که خود جزو پیروان مکتب نبودند تحت تأثیر آن قرار نمی‌گرفتند، شاید نامی از آن در ادبیات باقی نمی‌ماند.

در فیگارو ۱۰ژانویهٔ ۱۸۹۷ **سن- ژرژ دوبوئلیه Saint-Georges De Bouhélier** (۱۸۷۶ ــ ۱۹۴۷) بیانیهٔ مکتب ناتوریست را منتشر ساخت. در این بیانیه، هم به سردی و خشونت سبک پارناس و هم به جنبهٔ جهان وطنی سمبولیسم حمله شده بود: «با تعلیماتی که از ده سالگی به همهٔ افراد فرانسوی داده شده و با این نیروی دموی که پدرانمان به ما منتقل کرده‌اند، چگونه می‌توانیم شاعران شمالی را بپذیریم؟»

ناتوریست‌ها مناظرطبیعی فرانسه‌را بر هر طبیعت دیگری ترجیح می‌دهند، به شکسپیر، به واگنر، به نیچه، به نمایشنامه‌نویسان آلمانی و نروژی حمله می‌کنند: «لازم است از این اندیشهٔ خارجی که ذهن ما را اشغال کرده است، خودمان را نجات دهیم.»

آندره ژید مدت کوتاهی به نهضت ناتوریسم علاقمند شد و نوشت: «وقتی که آقای بوئلیه به میدان آمد و خواست به فرانسه اعلام کند که می‌خواهد یک نوزائی ادبی ایجاد کند، من سخت به نشاط آمدم.» (بهانه‌ها ص ۱۶۹) سن ژرژ

دو بوئلیه هم به نوبهٔ خود دربارهٔ نویسندهٔ مائده‌های زمینی چنین نوشت: «نابغه‌ای است ظریف و آتشین با جاذبه‌ای پرشور.».

در پایان بیانیهٔ ناتوریسم چنین نتیجه‌گیری شده بود: «بیداری روح ملی، ستایش زمین و قهرمانان، تقدیس نیروهای مدنی، اینها احساساتی است که برای نسل جوان معاصر روحیه‌ای عجیب، غیر منتظره و ستودنی به بار آورده است. این نسل باید به عهد خود وفادار بماند تا آنجا که شاهد چشم‌انداز نیروبخش یک نوزائی فرانسوی باشیم!»

ناتوریست‌ها مخالف پیچیدگی و ابهام و تجرید بودند و عاشق سادگی و غنای طبیعت. نظریه‌پردازان ناتوریست رویا و کابوس را از شعر بیرون راندند و طرفدار پذیرش شادمانهٔ زندگی و جهان بودند، اما این مکتب نتوانست با آثار ادبی و نیز با بیانیه‌هایش جائی برای خود در عالم ادب باز کند. نمونه‌های بهتر شعر «طبیعت‌گرا» را در آثار شاعران و نویسندگان بزرگی می‌بینیم که خود جزو ناتوریست‌ها نبودند. مثلاً در مائده‌های زمینی آندره ژید، یااشعار آنا دو نوای Anna de Noaille (۱۸۷۶ ــ ۱۹۳۳) پل فور P. Fort و فرانسیس ژام.

به عنوان نمونهٔ آثار ادبی طبیعت‌گرا، ترجمهٔ شعری از «سن ژرژ دو بوئلیه» و شعری دیگری از «آنا دو نوای» را نقل می‌کنیم.

شامگاه در خانه

از: سن ژرژ دو بوئلیه

شامگاه پنجره را بسته است
با پرده‌های گلی رنگ و مزین به گل‌هائی
که روبان‌های نور روشن صدفی
کمی به هم می‌بندد.

به سوی جاده نگاه نکنیم
که این‌سان با پرده پوشیده است
دیگر چیزی نمی‌بینم، مگر یک ستاره
که بازتابش رو به پنجره است.

پنجره به گل‌های «مورد» مزین است
شاید گله‌ای می‌گذرد
از جادهٔ شامگاهی
صدای خفیف از کجا می‌آید؟..

شاید زنی می‌آید
دلفریب، با چشمانی پر از آسمان
و گونه‌های با طراوت، همچون هوا،
همچون گیاه و همچون دریا.

امشب تا دیروقت روشن خواهد بود ...

از: آنا دو نوای

امشب تا دیر وقت روشن خواهد بود، روزها بلند می‌شود.
همهمهٔ روز پرنشاط پراکنده می‌شود و می‌گذرد،
و درختان، حیرت‌زده از اینکه شب را نمی‌بینند
در شامگاه روشن، بیدار می‌مانند و می‌اندیشند ...

درختان شاه بلوط، در هوای پر از طلا و سنگینی
عطرهایشان را می‌پراکنند و گوئی به همه جا می‌مالند،
انسان جرأت ندارد راه برود و هوا را تکان دهد
از ترس اینکه خواب عطرها را آشفته کند.

صداهای دور دست طبل از شهر می‌آید.
گرد و خاکی که نسیم خفیف از روی برگ‌ها بلند می‌کند
درختِ جنبان و خسته را ترک می‌گوید
و آهسته روی جاده‌های آرام می‌نشیند.

ما همه روزه عادت داریم که ببینیم،

این جادهٔ ساده و اغلب پر رفت‌وآمد را
با این همه چیزی در زندگی تغییر کرده است،
دیگر هرگز روحی راکه امشب داشتیم نخواهیم داشت.

جهان وطنی

Cosmopolitisme

«کوسموپولیتیسم» یعنی احساس تعلق به یک فرهنگ جهانی ورای تفاوت‌های ملی. هرچند که کلمهٔ Cosmopolite به معنی «جهان وطن» در قرن شانزدهم ساخته شد ولی در قرن هجدهم بود که در محافل فلسفی شایع گشت. ایدئولوژی فلاسفهٔ عصر روشنگری بر پایهٔ تعریف کلی و مجردی از انسان بود مستقل از تفاوت‌های نژادی یا فرهنگی. اینان مبادلهٔ کالای فرهنگی را نیز به همراه مبادلهٔ مال‌التجاره با ملل دیگر و سرزمین‌های دوردست تشویق می‌کنند. **فورژه دومونبرون** (۱۷۰۶ ــ ۱۷۶۱) نویسندهٔ فرانسوی که در سراسر اروپا گردش کرده و تا ترکیه رفته بود، در رمانی با عنوان جهان وطن یا شهروند جهان (۱۷۵۳)، ترانهٔ استقلال فیلسوف آزاد از پیشداوری‌ها و وابستگی‌های خاص را سر می‌دهد. در نیمهٔ دوم قرن هجدهم که احساسات میهن‌پرستانه در اروپا تشدید می‌شود، جهان وطنی مفهوم سابق خود را از دست می‌دهد و به صورت احساس همبستگی با ملل دیگر در می‌آید. **ژان‌ژاک روسو** جهان وطنی اصحاب دائرةالمعارف را افشا می‌کند و با این عنوان که هر فردی متعلق به میهن خود است بر آن می‌تازد. این عقیدهٔ روسو با اوج گرفتن احساسات ملی هماهنگ می‌شود و به صورت عامل تعیین کننده در تاریخ سیاسی و فرهنگی قرن نوزدهم در می‌آید. اما تمدن مدرن و امکان آشنائی مردم جهان با فرهنگ‌ها و زبان‌های همدیگر صورت تازه‌ای به جهان وطنی می‌دهد، به

ویژه در ادبیات، توسل به فرهنگ‌های دیگران زمینهٔ وسیعی برای کار نویسنده و شاعر می‌شود. از **ازرا پاوند** تا **بورخس** شاعران و نویسندگانی هستند که دست به نوعی ریشه‌کن شدن ــ عملی یا نمادین ــ می‌زنند و می‌توان گفت که مجموعه‌ای از زبان‌ها را در اختیار دارند که هر وقت بخواهند از امکانات همهٔ آنها در کار ادبی‌شان استفاده می‌کنند. این نوع استفاده از زبان‌های مختلف را بعدها به افراط در کار **جویس** خواهیم دید.

جهان وطنی به عنوان مکتب به وسیلهٔ دو شاعر فرانسوی به نام‌های **والری لاربو** Valery Larbaud (۱۸۸۱ ــ ۱۹۵۶) و **پل موران** P. Morand (۱۸۸۸ــ۱۹۷۶) وارد ادبیات شد و مبتنی بر این اصل بود که همهٔ مردم ــ البته نه مردم یک کشور بلکه مردم تمام دنیا ــ باید خود را هموطن یکدیگر بدانند.

پیروان «فوتوریسم» و دیگر مکتب‌های تازه به دوران رسیده، گرچه نسبت به گذشته و حال عصیان کرده و شاعر شورش بودند، ولی در واقع نه تنها خود را در زمانه تنها و تبعیدی نمی‌دیدند بلکه می‌خواستند از همهٔ لذت‌های جهان ــ آن‌گونه که هست نه آن‌گونه که باید باشد ــ بهره‌مند شوند. گریز و تنفر آنها از نسل‌های گذشته بدین سبب بود که وجود خود را شایستهٔ زمان حاضر و تمدن ماشینی و تجمل‌پرستی می‌دانستند. در نظر این شاعران، شعر وسیله‌ای است مانند وسایل دیگر که با وزن و آهنگ خود می‌تواند حرکت و سرعت زندگی جدید را بیان کند. شاعر موظف است که شرح تملک جهان را به دست اشرف مخلوقات و غرش ماشین‌ها را که علامت قدرت بشری است و پیشرفت سرسام‌آور سرعت را به شعر درآورد. و چون حصول این مقصود جز از طریق مسافرت و حضور مداوم شاعر در همهٔ کشورهای جهان میسر نیست، ناچار شاعر باید از قیود ملیت آزاد شود و خویشتن را هموطن همهٔ جهانیان بداند. از همینجاست که عقاید و اصول این مکتب جدید سرچشمه می‌گیرد.

والری لاربو خود از کسانی است که سراسر عمر را در شهرها و کشورهای

مختلف به سیر و سیاحت گذرانده است. چندین زبان خارجی را به خوبی می‌دانست (نوشته‌هائی به انگلیسی و اسپانیائی و ایتالیائی از او در دست است) و آثار **جیمس جویس** و **باتلر** و **کنراد** را نخستین بار به فرانسه ترجمه کرد. اشعار لاربو در سال ۱۹۰۸ با عنوان اشعار آ. او. بارنابوت *«Les Poésies d' A. O. Barnabooth»* منتشر شد. «بارنابوت» میلیاردر جوانی است از اهالی امریکای جنوبی که به گرد جهان می‌گردد و از تماشای سلطهٔ بشر بر طبیعت مست می‌شود و شعر می‌گوید. «اشخاصی را که سفر نمی‌کنند و همیشه بدون احساس ملال در کنار مدفوعات خود به سر می‌برند» تمسخر و تحقیر می‌کند، ولی اشعار خود را نیز «به غرغر خفهٔ بادهای معده و روده که شخص مسئول آن نیست» تشبیه می‌کند. از خوشی‌های مسافرت راحت و مجلل و سریع امروزه و از منظرهٔ شهرها و تمدن‌های گوناگون و از دیدن عشق‌ها و لذت‌های مردم سرمست می‌شود. در کشتی می‌نشیند و ناگهان می‌بیند که «دریچهٔ اتاق کشتی مانند ویترین مغازه‌ای است که در آن دریا را می‌فروشند»، ولی چون به اطاق مجلل خود در مهمانخانه باز می‌گردد به یاد «باد شامگاه چمن‌ها و بوی یونجهٔ تازه چیده» می‌افتد و هوس دیدار شهر خود را می‌کند. عاقبت از خود می‌پرسد که چون تمدن مادی آدمی را از زندگی درونی محروم کرده است آیا وظیفه و رسالت شاعر این نیست که این زندگی درونی را به انسان سرخورده و سرگردان بازگرداند.

اشعار و داستان‌ها و قطعات کوتاه «بارنابوت» مرتب تا سال ۱۹۲۳ منتشر می‌شد. سرانجام جوان میلیاردر اندوهگین و ملول، با عشق پاک و بی‌آلایش دختری از اهالی همان امریکای جنوبی آشنا می‌شود و خوشبختی را در کشور خود باز می‌یابد.

در اشعار لاربو می‌توان حساسیت ویتمن و هزل باتلر و عقاید نیشدار نیچه و ژید و ادراک عمیق پروست را در کنار هم دید.

موسیقی پس از مطالعه

از: والری لاربو Valery Larbaud (۱۸۸۱ ــ ۱۹۵۶)

بس است کلمات، بس است جمله‌ها! ای زندگی واقعی
بی‌هنر و بی‌استعاره، مال من باش.
در آغوشم بیا، روی زانوانم،
در قلبم بیا، در اشعارم بیا و در زندگیم.
تو را می‌بینم در برابرم، باز و پایان‌ناپذیر
مانند یکی از کوچه‌های جنوب متبرک، تنگ و گرم،
و سنگلاخ در میان خانه‌های بسیار بلند که ذروه‌شان
در آسمان شامگاهی غوطه می‌خورند، و به آن می‌خورند
خفاش‌های نرم پردار.
کوچه مانند دهلیز طولانی معطّری در جائی
نظیر «باریو دل‌مار»[1] که دریا در واقع چشم‌اندازش است.
و در آن، در شب آرام، لحظه‌ای بعد،
«سِرِنو»[2] ترانهٔ گذشت ساعت‌ها را خواهند خواند ...

1. Bario del Mar

۲. Sereno(s) عشاق شاعر و آوازخوان! ...

اما زندگی من همیشه این کوچه است شب پیش از
روزِ «سن‌ژوزف»، وقتی که نوازندگان
با گیتارها در زیر شنل‌هایشان، «سِرِناد» سر می‌دهند:
به گوش خواهد رسید، تا خواب بسیار خوش، صدائی
خوش‌تر از خواب، از سیم‌ها و چوب
چنان لرزان، چنان شادمان، چنان دل‌انگیز و چنان محجوب
که گوئی تنها خودم می‌خوانم.
همهٔ «پپیتا»[1]ها در رختخواب‌هایشان به رقص در می‌آیند.

اما نه!
ترانهٔ من که با فریادها قطع می‌شد! ترانهٔ من!
(تو نیستی ای امریکا! آبشارهایت، جنگل‌هایت،
که در آنها آمدن بهار در اهتزاز است، تو نیستی،
سکوت عظیم کوه‌های پر عظمت و خلوت آند،
نه شما نیستید که این دل را آکنده می‌سازید،
از همنوائی وصف ناپذیری که در آن
شادی وحشیانه با گریه‌های غرور درهم می‌آمیزد ...)
آه! کاش به جاهای نامسکونی بروم دور از کتابها
و این جانور شوریده را که درون سینه‌ام در جست و خیز است
رها کنم که خنده و زوزه سر دهد.

از: اشعار آ.او.بارنابوت

Les Poésies de A. o. Barnabooth

1. Pepitas

اونانیمیسم
Unanimisme

اونانیمیسم (همداستانی) از کلمهٔ لاتینی Unanimus که به معنی همدل و همداستان است گرفته شده است. کلمه با همین معنی در قرن شانزدهم (۱۵۳۰) وارد زبان فرانسه شده و به شکل فرانسوی Unanime در آمده است. تا قرن بیستم کاربرد بسیار کمی داشته است، اما در اوائل این قرن بار معانی امروزیش را پیداکرده و در سال ۱۹۱۰ به مکتبی که مورد بحث ماست اطلاق شده است. ریشهٔ این مکتب را باید در دو سرچشمهٔ اصلی پیدا کرد: نخست جریان‌های فکری متعدد و متفاوت قرن نوزدهم. از نیمهٔ دوم آن قرن، در برابر اندیشهٔ فردگرائی، عکس‌العمل دموکراتیک، سوسیالیستی و به طورکلی جامعه‌شناختی نقش مهمی در پیدایش اندیشهٔ اونانیمیستی داشته است.

اصول «اونانیمیسم» از استدلالی ساده آغاز می‌شود: در وجود هر یک از ما افکار و احساساتی هست که خاص خود ماست، و افکار و احساسات دیگری نیز هست که اجتماع ما وگروه‌های بشری گرداگرد ما (مانندکشور و خانواده و همکیشان و همکاران) و حتی افراد جمعیت‌های احتمالی و اتفاقی (مانند تماشاگران یک نمایشنامه یا مسافران یک اتاقک راه‌آهن) به ما تلقین یا تحمیل کرده‌اند. مکاتب هنری و فلسفی تاکنون می‌گفتند که «فرد» برای نیل به آخرین درجهٔ تکامل باید شخصیت انفرادی خود را پرورش دهد و از دخالت‌ها و تأثیرات دنیای خارج پرهیز کند. ولی اونانیمیسم ــ با الهام از آراء

فلسفی «اگوست کنت» و نظریات اجتماعی «دورکیم»[1] ــ این قضیه را وارون می‌کند و اجتماع را منشأ تکامل و نبوغ و شکفتگی نیروهای فردی می‌داند: قدرت گروه‌های اجتماع بر تمام افراد تشکیل دهندهٔ آن برتری و تسلط دارد، و همین قدرت، علاوه بر بخشش عقل سلیم و قضاوت صحیح دربارهٔ مسائل بشری، احساس هیجان‌انگیز نیروی دسته جمعی و معاضدت و برادری را نیز به آدمی اعطا می‌کند.

دومین سرچشمهٔ اونانیمیسم را معمولاً در ادبیات جستجو می‌کنند. هر چند که برخی از منتقدان این منبع ادبی را تا هومر و گروه هماوازن تراژدی‌های یونان قدیم نیز عقب می‌برند، اما باید گفت که عامل تأثیرگذار اصلی باز هم در قرن نوزدهم است: تغزل هوگو که همدلی توده‌های وسیع را بر می‌انگیخت، تحلیل‌های انسانی او در داستان‌ها، و امتیاز شاعر در زندگی اجتماعی به عنوان راهنمای جوامع، پرتوی بود که راه **ژول رومن** J. Romains (۱۸۸۵ ــ ۱۹۷۲) مؤسس مکتب را پیشاپیش روشن می‌ساخت. تحلیل‌های زولا از جوامع بزرگ که گاهی صورت اسطوره پیدا می‌کند، اشعار مترلینگ و بخصوص «ورآرن» که حقایق زندگی روزمره و به ویژه زندگی شهری را عریان می‌سازند، با جهان‌بینی تازهٔ ژول رومن در می‌آمیزد. از **ورآرن** که می‌گفت: «همهٔ راه‌ها به شهر ختم می‌شود.»، اشعار کشتزارهای خیال‌انگیز یا شهرهای شاخک‌دار در سال‌های پایانی قرن نوزدهم، زندگی شهری را با عنصر خیالی معاصر درهم می‌آمیزد و به صورت یادداشت‌های روزانهٔ ادبی در می‌آورد. «ژول رومن» تأثیر مهم دیگر را از یک شاعر بزرگ دنیای نو، یعنی **والت ویتمن** Walt Whitman (۱۸۱۹ ــ ۱۸۹۲) پذیرفته است. این صدای رسای دوستی، آزادی و دموکراسی، که برای همنوعان خود و توده‌های انسانی «با یک نیاگارا دوستی»

۱. Durkheim جامعه‌شناس فرانسوی که امور اخلاقی را به امور اجتماعی مربوط می‌کرد و امور اجتماعی را از «وجدان افراد» مستقل و متمایز می‌دانست. (۱۸۵۸ ــ ۱۹۱۷).

آغوش گشوده است، نه تنها ژول رومن، بلکه تمام شاعران «گروه صومعه» را تحت تأثیر قرار داده است. جریان شعری «صومعه» (Abbeye) نیز از جریان‌هایی بود که در ظهور اونانیمیسم مؤثر بوده‌اند، یا بهتر بگوئیم اشتغال خاطر اولیهٔ گردانندگان اونانیمیسم بوده است. برای شناختن اونانیمیسم در درجهٔ اول باید با این جریان ادبی آشنا شد.

گروه صومعه Groupe d' Abbeye

در یکی از روزهای پائیز سال ۱۹۰۶ عده‌ای از شاعران و هنرمندان جوان فرانسوی در یک خانهٔ روستائی در «کرتی» Créteil در ساحل مارن تابلوئی نصب کردند به این شرح «صومعه، گروه برادرانهٔ هنرمندان». **شارل ویلدراک** Ch Vildrac (۱۸۸۲ ــ ۱۹۷۱) و **رنه آرکوس** R. Arcos به فکر ایجاد گوشهٔ آرامی افتاده بودند که عده‌ای از هنرمندان بتوانند در آن انزوا گزینند و زندگی مشترک بی‌دردسری داشته باشند و سرانجام این خانه را پیدا کرده بودند. برای رفع مشکلات مالی‌شان نیز در همان خانه چاپخانه‌ای تأسیس کردند). از کسانی که در آغاز، در آنجا گرد آمدند می‌توان به نام‌های **ژرژ دوهامل**، **گلز** Gleizes نقاش و **آلبر دواین** A. Doyen موسیقیدان اشاره کرد. بعدها **ژرژ شنویر**، G. Cheneviére، **لوک دورتن** L. Durtain، **پی یرژان ژوو** P. J. Jouve و **ژول رومن** به گروه پیوستند. همهٔ آنها به اتفاق اعضاء مؤسس در جستجوی زبان تازه‌ای بودند، اما رفته رفته خسارات مالی و عدم توافق، این تعاونی بی‌سابقهٔ شاعرانه را از هم پاشید. «صومعه» بسته شد. اما فعالیت آن در تاریخ شعر فرانسه نقطهٔ مؤثری را تشکیل داد. شاعران «صومعه» به کلی با سمبول و رمز و کنایه قطع رابطه کرده بودند. آنها بی‌آنکه به شیوه‌های استدلالی گذشته برگردند، بیشتر بر ایماژ (تصویر) تکیه داشتند. به ویژه می‌خواستند از تصویر کوتاه استفاده کنند: دوهامل و ویلدراک یادداشت‌هائی دربارهٔ صناعت شعر را در سال ۱۹۰۰ انتشار دادند و

در آن کوشیده بودند که به نوعی «آگاهی موزون» در شعر برسند.

مدتی بعد ژول رومن و شنویر، رسالهٔ کوچک نظم (۱۹۲۳) را منتشر ساختند. رنه آرکوس وارث دوردست گروه صومعه رمان‌هائی نوشت (از جمله، دیگری در سال ۱۹۲۶) و در تأسیس مجلهٔ معروف اوروپ شرکت داشت. آثار دو هامل به ویـژه شـعرهای او مـانند بنا بر قانون من (*Selon ma loi* ۱۹۱۰) و همراهان (*Compagnons*، ۱۹۱۲) مستقیماً زائیدهٔ اندیشه‌های صـومعه بـود. و بـالاخره ژول رومن کوشید که همان اندیشه‌های صومعه را به سوی اونـانیمیسم سـوق دهد و خود او دربارهٔ صومعه چنین نوشت: «صومعه نوعی نیرو و نوعی موجود هفت سر بود که از گرد آمدن هفت دوست تشکیل شده بود. یک مشت انسان که به موجودی خدایگونه بدل شده بودند. هر چند که در صـومعه روحـیه‌ای اونانیمیست آفریده شده بود، اما نام اونانیمیست را فقط رومن و شنویر به خود دادند. با وجود این تأثیرات، این طرز تفکر در شاعران دیگر نیز ادامه یافت.»

اونانیمیسم و شهر

در واقع اونانیمیسم یک مکتب شهری است. به عقیده رومن، شهر به رغم آشفتگی، با نظم خاصی که دارد، به منزلهٔ مادری است که افراد را از لحظهٔ تولد تا لحظهٔ مرگ تحت تأثیر خود نگه می‌دارد. بدین‌سان بین فرد و شهری که در آن زندگی می‌کند ــ در ورای علائق یا مشکلاتی که فرد را به شهر وابسته می‌سازد ــ نوعی بستگی‌های روانی آشکار یا پنهان به وجود می‌آید. فرد فقط متعلق به خانواده و نزدیکان خود نیست، با ساکنان دیگر شهر، و با هر جاندار و بی‌جانی که در شهر هست، روابطی پیدا می‌کند که رفته‌رفته محکم‌تر می‌شود. شهر دنیای عجیبی است که هر روز با واحدهای بی‌شمارش و با ضرباهنگ تازه‌ای از نو جان می‌گیرد.

در مقاله‌ای از ژول رومن با عنوان نیروهای پاریس، کوچه‌ها و میدان‌ها گوئی

مستقل از دنیای انسان‌ها، جنب‌وجوش خود را ادامه می‌دهند: «میدان اروپا، جراثقالی است با بازوان بلند که با روکشی آهنی پوشیده شده است ... کوچهٔ مونمارتر نیز، مرکز تراکم گرداب‌های معین و گذرگاه منظمی است که خیزاب‌های آشنای خروشان رو به آن دارند.»

بدین‌سان، شهر خصوصیت مجموعهٔ چشم‌گیری از احساس‌ها و تصویرها را به خود می‌گیرد که فرد را زنده می‌کند و وارد میدان عمل، و ساختمان او را تغییر می‌دهد.

شهر روی همهٔ موجودات جاندار و بی‌جانی که در دل خود می‌پرورد، وجود یک حقیقت روحی را اعمال می‌کند که فقط دقتی خاص و احساسی غنی می‌تواند به آن پی ببرد. به این عامل که به طور مداوم با تغییر قیافه، وجود خود را روی افراد و اشیاء اعمال می‌کند، ژول رومن «تداوم روحی» نام داده است. در این میان گروه‌ها یا جوامع انسانی اهمیت خاصی پیدا می‌کند. البته اشیاء نیز مانند جوامع در اونانیمیسم دارای اهمیتند، اما آنها نباید به تنهائی موضوع قرار گیرند، بلکه باید در درون مفهوم جمعی ارزش خاص خود را پیدا کنند. ژول رومن جوامع مختلف انسانی را، از کوچک‌ترین واحد مشترک (یک جفت) گرفته تا بزرگ‌ترین جوامع با دقت نویسنده‌ای متفکر مطالعه کرده و سبب تطبیق افرادی با روحیه‌های مختلف را با این جوامع تحلیل کرده است. آنچه افراد مختلف و متفاوت را در یک جامعه همداستان می‌کند چیست؟ به عقیده رومن نیروئی که این اتحاد را می‌آفریند، خواست و انتخاب آزاد افراد بدون هر گونه زور و فشار است. انتخابی که از احساس درونی آنها سرچشمه می‌گیرد.

«ژول رومن» مسئلهٔ تداوم روحی و روح مشترک را در جوامع گوناگون و همچنین شیوهٔ ادراک زندگی و مرگ را در دنیا، با واقعگرائی و وضوح بی‌سابقه‌ای در آثار مختلف خود به شعر و به نثر بیان کرده و از سوی دیگر

مرزهای اونانیمیسم را تا آنجا که می‌توانسته گسترش داده است. اثر اصلی او رادمردان *les Hommes de bonne volonté* (۱۹۳۲ ــ ۱۹۴۶) که طولانی‌ترین رمان قرن بیستم است چشم‌انداز کاملی از تحولات جامعهٔ فرانسوی و نیز اروپا در سال‌های بین ۱۹۰۸ تا ۱۹۳۳ (سال‌های پیش از جنگ جهانی اول، سال‌های جنگ و نیز سال‌های پس از جنگ) را با دید اونانیمیستی و در کمال توانائی تصویر کرده است.

زندگی همداستان

la Vie vnanime

از: ژول رومن Jules Romains (۱۸۸۵ ــ ۱۹۷۲)

کوچه در میان مه صمیمی‌تر است.
بر گرد چراغ‌های گاز تمام هوا مشتعل است؛
هر چیزی سهمی از اشعه دارد، و من می‌بینم
سراسر کوچهٔ دراز با هم زنده است.
موجودات صورت‌ها و زندگی‌هاشان را درهم آمیخته‌اند،
وروان‌ها با ملایمت مطیع شده‌اند.
من هرگز کمتر از امشب آزاد نبوده‌ام
و کمتر از امشب تنها. رهگذر در آنجا، در پیاده‌رو،
بیرون از من نیست که حرکت می‌کند و می‌گذرد.
گمان می‌کنم که اگر با صدای آهسته صحبت کنم، او صدای مرامی‌شنود.
من که اندیشیدن او را می‌شنوم، زیرا او جای دیگر نیست،
و من نیز در اویم. شور واحدی ما هر دو را به پیش می‌راند.
هر حرکتی که او می‌کند، مرا تکان می‌دهد.
تن من اهتزاز کوچه است.

راز تازه می‌خواهد دست و پای ما را ببندد؛
این رهگذر با هزاران رشته به من بسته است؛
چنگک‌ها در گوشت تنم فرو می‌روند و می‌گزندش.
او در میان مه، دستش را بالا می‌برد. ناگهان
چیزی بسیار قوی و نامعلوم
بازوی مرا که چندان مقاومتی نمی‌کند می‌گیرد و بالا می‌برد.
من بردهٔ خوشحالِ مردانی هستم که نفس‌شان
در اینجا موج می‌زند. خواست آنها در رگ‌های من جاری می‌شود؛
آنچه منم، به تدریج ذوب می‌شود. خودم راگم می‌کنم.
اندیشهٔ من از خلال جمجمه‌ام قطره قطره
نفوذ می‌کند و به هنگام بخار شدن
به تشعشعات مغز برادران می‌پیوندد
که در آن ساعت در اطاق‌های هتل
در پیاده‌روها و در اعماق پستوها
شکوفا می‌شوند.
و آمیختهٔ روان‌های همانند ما
شطی الهی می‌سازد که شب در آن منعکس می‌شود.
من همدلی کمی هستم که نرم می‌شود
هیچ چیز احساس نمی‌کنم جز آنکه کوچه واقعی است
و من بسیار مطمئنم که به من می‌اندیشد.

ایماژیست‌ها (تصویرگرایان)

Imagistes[1]

این عنوان به عده‌ای از شاعران انگلوساکسن با استعداد و قدرت شاعری متفاوت اطلاق می‌شود که در نهضت ادبی اولین سال‌های قرن بیستم در کنار هم قرار گرفتند و تحولی اساسی در شعر انگلیسی ایجاد کردند. البته این عده را نباید با شاعرانی که در همان سال‌ها عنوان «جورجین» Georgian گرفته بودند و تقریباً نظریاتی شبیه ایماژیست‌ها داشتند اشتباه کرد. ایماژیست‌ها دارای این مشخصه بودند که حرف تازه‌ای داشتند، به طور قاطعی ضد ادبیات ویکتوریائی و رومانتیسم بودند و مبشر شعری تازه در جامعه‌ای که از اشکال قدیم شعر خسته شده بود. آنها با تفاوت‌هائی در صداقت، زیر یک پرچم گرد آمده بودند، آموزهٔ متمرکزی داشتند که البته در همه حال روشن و همسان بود، با وجود این می‌کوشیدند که اشعاری متناسب با اندیشهٔ تئوریک‌شان بیافرینند.

کلمهٔ ایماژیسم را ازراپاوند Ezra Pound (۱۸۸۵ ــ ۱۹۷۲) شاعر امریکائی که به طور موقت در انگلیس مقیم شده بود، در سال ۱۹۱۲ ابداع کرد. دقیقاً

۱. این مقاله ترجمهٔ دقیق و کامل مدخل Imagistes است از «انسیکلوپدیا اونیورسالیس» نوشتهٔ هانری فلوشر Henri Fluchère.

ضمناً برای کسب اطلاعات بیشتر دربارهٔ این نهضت رجوع شود به چهار مقالهٔ جامعی که در شمارهٔ اول فصلنامهٔ زنده‌رود، اصفهان، پائیز ۱۳۷۱ با عناوین «مروری بر ایماژیسم»، «چند نوشته از تصویرگرایان»، «از زندگی چند تصویرگرا» و «چند نمونه از شعر ایماژیست‌ها»، درج شده است.

نمی‌توان تاریخ پیدایش فکر ایماژیسم و نیز اثر ایماژیستی را تعیین کرد. اشعاری که می‌شد ایماژیستی‌شان خواند از سال ۱۹۰۸ پیدا شده بود، نظیر این شعر کوچک **ادوارد استورر** E. Storer که عنوانش ایماژها (تصاویر) بود و در ۲۰مان تاریخ در مجموعهٔ شعر او با عنوان آئینه‌های وهم (Mirrors of illusion) چاپ شد:

Forsaken lovers
Burning to a chaste white moon
Upon strange pyres of loneliness and drought

عاشقان رها شده
سوزان در زیر ماه پاکدامن و سفید
روی توده‌های هیزم عجیبِ تنهائی و خشکسالی

در اینجا شعر واقعاً به یک «ایماژ» محدود می‌شود، هیچ محتوای پیچیدهٔ فکری ندارد، تنها یک تصویر است که از حشوهای احساساتی بقایای شعر ویکتورین نیز عاری نیست.

تاریخچه

استورر، شاعر فراموش شده که دیگر نامش در تذکره‌ها هم دیده نمی‌شود، یکی از اعضای فعال باشگاه شاعران بود که فعالیت‌شان در حوالی سال‌های (۱۹۰۹ ـ ۱۹۱۰) حاکی از توجه تازه‌ای به سرنوشت شعر بود. لندن که دستخوش پول‌پرستی و غرور و حرص مال‌اندوزی بود، در عین حال مرکز زندهٔ تلاش‌های ادبی دنیای آنگلوساکسون شمرده می‌شد. **پاوند** و **تی.اس.الیوت** به زودی چهره‌های مسلط بر این جریان اندیشه شدند و در رأس نهضت ایماژیستی قرار گرفتند. در باشگاه شاعران که معمولاً بحث‌های داغ دربارهٔ مسئلهٔ شعر در می‌گرفت، شاعرانی با تمایلات مختلف گرد می‌آمدند: کهنه‌پرستان ویکتوریائی، شاعران «جورجین» و طرفداران نهضت جدید که در واقع نمی‌دانستند چگونه خود را از زیر یوغ گذشته نجات دهند.

در میان این نوجویان، **تامس ارنست هیوم** T. E. Hulme (۱۸۸۳ ـ ۱۹۱۷) پیشاهنگ و تئوریسین بسیار روشنفکر این گروه، به شدت ضد رومانتیک بود، کم شعر می‌گفت و مقاله‌هائی دربارهٔ فلسفهٔ هنر نوشته بود که چند سال پس از کشته شدن او در جنگ منتشر شد (Speculations-1924) و تأثیر او در تی.اس.الیوت تعیین‌کننده بود. **اف.اس. فلینت** F. S. Flint نویسندهٔ اولین مقالهٔ تحقیقی دربارهٔ ایماژیست‌ها و دربارهٔ مبدأ و نیز اهداف این نهضت با پاوند درگیر شد. خود پاوند هم که تیپ سرکش آن روزگار بود، و نیز چند نفری که نامشان در تاریخ ادبیات جا نگرفته است چنان بحث و جدل‌های شدیدی به راه می‌انداختند که به تدریج شعر جایگاه مهمی در شهر پیدا کرد.

مشاجرهٔ پاوند و فلینت نفوذ هیوم را که پاوند تحقیرش می‌کرد به میان کشید. پاوند بیشتر، از **فورد مادوکس فورد** Ford Madox Ford (۱۸۷۳ ـ ۱۹۳۵) طرفداری می‌کرد که رمان‌نویس و دوست **جوزف کنراد** بود. او هم مثل پاوند استعدادهای تازه راکشف می‌کرد. اما در واقع خودش با این نهضت بیگانه بود، اما در تذکرهٔ ایماژیستی (۱۹۳۰) خود را پیشوای این نهضت خواند. شاید هم پاوند که در جلسات ادبی تقلید جباران را در می‌آورد، نسبت به کسی که شخصیتی تقریباً معادل او داشت حسودیش می‌شد. پاوند می‌خواست که ایماژیسم ابداع شخص او شمرده شود. طبعاً خود او بود که در ۱۹۱۶ این عنوان را پیداکرد و آن را به چند شعر از مجموعهٔ مقابله‌ها *Ripostes* اطلاق کرد.

در همان ایام **ریچارد آلدینگتن** R. Aldington (۱۸۹۲ ـ ۱۹۶۲) که بارمان خود تحت عنوان مرگ قهرمان *Death of a Hero* (۱۹۲۹) مشهور شده بود، همراه **اچ.دی.** H.D. (اسم مستعار هیلدا دولیتل H. Doolittle، ۱۹۶۱۱۸۸۶) شاعرهٔ امریکائی که همسر او شد، به‌گروه پیوست. آنها هم لقب ایماژیست را از پاوند گرفتند. در مارس ۱۹۱۹ پاند در مجلهٔ «شعر» *(Poetry)* که در شیکاگو به مدیریت **هریت مونرو** Harriet Monroe منتشر می‌شد اولین «فرمان‌ها»ی گروه را با عنوان منفی A few Don'ts (چند نفی) چاپ کرد. کمی بعد اولین تذکره‌اش را با

عنوان «ایماژیست‌ها» منتشر ساخت، با اشعاری از چند شاعر. این شاعران عبارت بودند از: ر. آلدینگتن، اچ.دی.، اف. اس. فلینت، **اسکیپویت کانل** Skipwith Cannel، **امی‌لوئل** Amy Lowell (۱۸۷۴ ــ ۱۹۲۵) امریکائی، **ویلیام کارلوس ویلیامز** (۱۸۸۲ ــ ۱۹۴۱)، ازرا پاوند، اف.ام.فورد، **الن آپوورد** Allen Upword و **جان‌کورنوس** J. Cournos. انتخاب شاعران و اشعار آنان را ازرا پاوند بنابر اندیشه‌هایی که دربارهٔ ایماژیسم داشت، انتخاب کرده بود.

در تابستان ۱۹۱۴، امی‌لوئل شاعرهٔ امریکائی یک ضیافت شام ایماژیستی در لندن ترتیب داد که در تاریخچهٔ این نهضت قابل ذکر است. پاوند که احساس می‌کرد شاعرهٔ پر شور او را در سایه خواهد گذاشت، از گروه جدا شد و اعلام کرد که ایماژیسم فضای بسیار تنگی دارد و رفته رفته به «امی‌ژیسم» تبدیل می‌شود و در مجلهٔ بلاست Blast (لعنت) که **ویندهام لویس** Windham Lewis (۱۸۸۲ ــ ۱۹۵۷) تأسیس کرده بود، آغاز نهضت «ورتی‌سیسم» Vorticisme (از کلمهٔ Vortex به معنی گرداب) را اعلام کرد که ایماژیسم را در سراشیبی انشعاب انداخت.

با وجود این، گروه ایماژیست باز هم مدتی به حیات خود ادامه داد. زیر رهبری غیر رسمی آلدینگتن و امی‌لوئل، سه جلد کتاب تحت عنوان چند شاعر ایماژیست *Some imagist poets* در سال‌های ۱۹۱۵، ۱۹۱۶ و ۱۹۱۷ انتشار یافت. مقدمهٔ جلد اول (۱۹۱۵) راکه احتمالاً به قلم آلدینگتن بود، به اضافهٔ نوشته‌های پاوند در این باره می‌توان بیانیهٔ ایماژیسم تلقی کرد.

بالاخره مقالهٔ فلینت که قبلاً به آن اشاره شد، در شمارهٔ مخصوص مجلهٔ اگوئیست The Egoist (اول مه ۱۹۱۵) که به ایماژیست‌ها اختصاص داده شده بود، انتشار یافت و تاریخچه و مسیر نهضت را بیان کرد.

آموزهٔ ایماژیسم

استعدادها و طبایع چنان متعددی بر ایماژیسم اثر گذاشته است که بیهوده

خواهد بود همهٔ این تئوری‌ها را در فورمول واحدی خلاصه کنیم. مسئله در درجهٔ اول عبارت بود از درهم شکستن یوغ گذشته و رها کردن خود از عادت‌ها و کلیشه‌های ویکتوریائی و ابداع زبان شاعرانهٔ تازه‌ای که بتواند عواطف شخصی را در برابر یک دنیای نامطمئن و پراکنده بیان کند. نهضت سمبولیسم در فرانسه، نمونهٔ یک انقلاب در شعر را بر پایهٔ نیرو و تازگی تصویرها (ایماژها) و قدرت فرا روی سمبول به دست داده بود. ایماژیست‌های انگلیسی به نوبهٔ خود قدرت شاعرانهٔ ایماژ را به آن باز گرداندند، اما دربارهٔ مفهوم این قدرت و وسائل کارآمد کردن آن همه با هم موافق نبودند.

هیوم که فطرتی کلاسیک داشت، می‌گوید که «شعر بیش از اینکه شبیه موسیقی باشد، باید شبیه مجسمه‌سازی باشد.» در اینجا درست مثل این است که از زبان تئوفیل گوتیه حرف می‌زند. می‌گوید که شعر باید با آفریدن تشبیه‌های تازه به پیشرفت زبان کمک کند (و این موضع الیوت است). در نظر اف.ام. فورد، شاعر باید به زبان عصر خود شعر بگوید، یعنی از کلیشه‌ها و تصنع‌های زبان مکتوب پرهیز کند (این هم عقیدهٔ الیوت است). در نظر امی‌لوئل، (در مقدمه بر مجموعهٔ ۱۹۱۶)، وزن و ضرباهنگ شعر است که اهمیت دارد: او شعری می‌خواهد که هرچه بیشتر به موسیقی نزدیک باشد، و از «شعر آزاد» به عنوان مناسب‌ترین ابزار برای ابداعات تازه در موسیقی شعر دفاع می‌کند.

اما بدنهٔ اصلی آموزه را، در یک رشته یادداشت‌ها و مقاله‌ها که ازرا پاوند در «مقالات ادبی» خود، تحت عنوان کلی بازنگری *(A Retrospect)* گرد آورده است می‌توان دید. این مجموعه شامل عقایدی است که در تابستان ۱۹۱۲ پاوند به اتفاق آلدینگتن و «اچ. دی.» اظهار کرده‌اند و نیز مجموعهٔ معروف چند نفی در مارس ۱۹۱۳.

سه اصل باید راهنمای شاعر باشد:

۱ــ بیان مستقیم «شیء»، چه عینی باشد و چه ذهنی.

۲ـ اخراج مطلق هر کلمهٔ اضافی که فایده‌ای در کار عرضهٔ مستقیم نداشته باشد.

۳ـ و اما دربارهٔ وزن شعر، ترکیب یک «قطعه» مانند یک عبارت موسیقی، نه با ضربات منظم «مترونوم» (یا وزن عروضی).

و اما تعریف پاوند از ایماژ چنین است: «ایماژ (تصویر) عبارت است از آنچه عقده (Complex) ای عقلی یا احساسی را در برهه‌ای از زمان نشان دهد.» کلمهٔ «عقده» یک معنی فنی دارد، یعنی همان که در روانشناسی معاصر به کار می‌رود. جنبهٔ «آنی» عرضهٔ این عقده است که شاعر را از مرزهای زمان و مکان آزاد می‌کند و آثار بزرگ به وجود می‌آورد. پاوند اضافه می‌کند که انسان بهتر است در سراسر عمرش یک «ایماژ» بسازد تا آنکه یک اثر قطور بنویسد.

پس نباید کلمهٔ اضافی به کار برد، نباید صفت بی‌ارزش آورد، نباید امر مجرد (Abstrait) را با امر ملموس (Concret) درهم آمیخت. شیءِ طبیعی به خودی‌خود سمبول است. نباید از لغات «تزئینی» (کلیشه‌ای که روی واقعیت نصب شده است) استفاده کرد. و فراموش نکنید که کار شاعر به دشواری کار موسیقیدان است ... این توصیه‌ها متعدد و تکه‌تکه است، حتی با خوانندهٔ شعر هم که ادعای شاعری ندارد، سروکار دارد. پاوند که مغزش آکنده از اندیشه‌های تازه است عادت دارد همان طور که فکر می‌کند و حرف می‌زند بنویسد. فرامینی که به قصد قانونگزاری صادر می‌کند همیشه هماهنگ نیستند و به گفتهٔ فلینت گاهی کاملاً بیهوده‌اند. اما فلینت حسابی با پاوند داشت که می‌خواست تصفیه کند.

مقدمه‌هائی که بر مجموعه‌های ۱۹۱۵، ۱۹۱۶ و ۱۹۱۷ نگاشته شده است هر چند که آمرانه نیستند ولی اصول ایماژیسم را با وضوح کامل بیان کرده‌اند: توجه به کلمهٔ دقیق، سلیقهٔ اوزان تازه (شعر آزاد)، ضرورت آزادی کامل در انتخاب موضوع، اولویت آزادی مطلق در انتخاب تصویر ناب، دقیق و روشن.

و این اندیشهٔ مرکزی که: «تمرکز اساس شعر است.» امی‌لوئل، بیشتر تکیه‌اش بر وزن و آهنگ است، سخت تحت تأثیر بازی‌های ظریف سمبولیست‌های فرانسه است و شاید هم تحت تأثیر نمونه‌های عالی بیان موزونی که مایهٔ افتخار تئاتر «جکوبین» Jacobean است.

ایماژیست‌ها آثار بزرگی که مطلقاً ایماژیستی باشد از خود باقی نگذاشته‌اند. اما آنان تا حد زیادی خمیر مایهٔ شعر نو بودند. پس از بیانیه‌های آنها و ظرایف اندیشه‌شان، و پس از درگیری‌هایشان که گاهی هم بسیار تند و تیز بود، دیگر نمی‌شد مثل گذشته شعر گفت. ایماژیسم بیش از اینکه یک مکتب یا انجمن ادبی باشد، «وجدان معذب» مرحلهٔ گذاری از شعر بود که می‌بایستی شکوفائی خود را در آثار خود پاوند و الیوت و دنباله‌روهای آنها و شاعران دیگری در سال‌های بین دو جنگ پیدا کند. بهتر است مقاله را با چند نمونهٔ کوچک از اشعار ایماژیست‌ها پایان دهیم.

Evening and quiet
a bird trills in the poplar trees
behind the house with the dark green door
across the road.

شامگاه و آرامش
پشت خانه‌ای با در سبز سیر در آن سوی جاه
پرنده‌ای در میان سپیدارها چهچه می‌زند

اف. اس. فلینت (خانه‌ها)

The apparition of these faces in the crowd
Petals on a wet, black bough

ظهور این چهره‌ها در میان جمعیت
گلبرگ‌هایی بر شاخه‌های سیاه و خیس

ازرا پاوند (در یک ایستگاه مترو)

As cool as the pale wet leaves of lily of the
valley
She lays beside me in the dawn

به لطافت برگ‌های پریده رنگ و مرطوب سوسن
دره
او سپیده‌دمان درکنار من آرمیده بود.

ازرا پاوند (آلبا)

The white body of the evening
is torn into scarlet
slashed and gouged and seared
into crimson
and hung ironically
with garlands of mist.
And the wind
blowing over London from Flanders
has a bitter taste.

تن سپید شامگاه
با رنگ سرخ از هم می‌درد
شلاق خورده، شکافته و آتش گرفته
و برگشته به ارغوانی
و حلقه‌های گلی را از مه
با شوخی به گردن می‌آویزد
و باد
که از فلاندر رو به لندن می‌وزد
طعمی تلخ دارد.

ر. آلدینگتن

تحول مکتب‌ها در روسیه

سمبولیسم، فوتوریسم و آکمه‌ایسم

بوریس آیخنبام[۱]

سال ۱۹۱۲، سال انتشار اولین مجموعهٔ شعر **آنا آخماتوا**[۲] را باید در تاریخ شعر روسی، مرحلهٔ تشکیل گروه‌های جدید شعری تلقی کرد. انحطاط مکتب سمبولیسم، از اواخر سال ۱۹۰۹ و با تعطیلی مجلهٔ «بالانس» احساس می‌شد. در آن زمان مسألهٔ سمبولیسم موضوع یک رشته مقالات و سخنرانی‌ها قرار گرفت که تعداد آنها به ویژه در سال ۱۹۱۰ بیشتر شد و همین سال، سال انفجار و علنی شدن بحران بود. **آلکساندر بلوک**[۳] در خاطراتش می‌نویسد: «سال ۱۹۱۰ سال بحران سمبولیسم است که هم در جبههٔ سمبولیست‌ها و هم در جبههٔ مخالف موضوع بحث‌ها و نوشته‌های متعدد قرار گرفت. در همین سال جریان‌هائی به وضوح شناخته شدند که نه تنها با سمبولیسم، بلکه خودشان هم با همدیگر به مخالفت برخاستند. آکمه‌ایسم، اِگوفوتوریسم و مقدمات فوتوریسم (مقدمه بر شعر «مکافات»).

□

دست زدن به نظریه‌پردازی، به خودی خود نشانه‌ای بسیار تعیین‌کننده

۱. Boris Mikhaïlovitch Eikhenbaum (۱۸۸۶ ـ ۱۹۵۹) منتقد و مورخ فرمالیست معروف روسی، طرفدار تحلیل فرمالیستی زبان و آثار ادبی با توجه به ساختار و وزن آنها بود. آثار مهم او عبارت است از: شنل گوگول چگونه به وجود آمد؟ (۱۹۱۹)، ملودی شعر غنائی روسی (۱۹۲۲) و آنا آخماتوا (۱۹۲۳). بعداً به تدریج تغییر موضع داد و به نقد اجتماعی ـ تاریخی روی آورد.

2. Anna Akhmatova

3. A. Blok

است. از مدت‌ها پیش می‌دانیم که: «وقتی نویسندگان درجه اول یک عصر ادبی معین، شروع می‌کنند به تحلیل اوضاعی که در سایهٔ آن با همهٔ استعداد جوانی‌شان وارد عمل شده بودند، نشانهٔ آن است که آنها از پذیرفتن برداشت‌های تازه‌ای از هنر و زندگی، چندان دور نیستند.»[1]. در مورد سمبولیست‌ها هم چنین بود. در سال ۱۹۱۰ **ویاچسلاو ایوانف**[2] و **آلکساندر بلوک** در «انجمن مومنان کلمه» دو سخنرانی دربارهٔ سمبولیسم ایراد کردند.[3] ایوانف به عنوان پیشاهنگ و ایدئولوگ نهضت سمبولیست موضوع بحث خود را بنیان نظری نهضت قرار می‌دهد و می‌کوشد که جوهر حقیقی سمبولیسم را توصیف کند: «سمبولیسم نه می‌خواست و نه می‌توانست چیزی بجز هنر باشد.» چنین است عقیدهٔ اساسی او در مورد بحث‌هائی که در همان زمان دربارهٔ اصول زیبائی شناختی سمبولیسم به راه می‌افتاد. «بلوک» در عین حال که با نظریهٔ ایوانف موافق است می‌گوید که: «شمشیر طلائی» سمبولیسم اولیه به تدریج درخشش خود را از دست داده بود، زیرا «پیامبران» خواسته بودند که «شاعر» شوند و «با جلب توجه دو جانبه وارد توطئه‌های فریبگرانه شده بودند.»». بلوک با در نظر گرفتن این عمل به عنوان «ننگ» سمبولیسم، این سؤال تراژیک را طرح می‌کند: «آنچه بر سر ما آمده است آیا علاج‌پذیر است یا لاعلاج؟»

با همین دو سخنرانی است که بحث‌وجدل دربارهٔ سمبولیسم آغاز می‌شود. سمبولیست‌ها بین خودشان هم عقیده نیستند. همان سال **و. بریوسف**[4]، جوابی تند و قاطع در شمارهٔ ۹ مجلهٔ «آپولون» تحت عنوان «برای دفاع از شعر» انتشار می‌دهد و در آن مقاله به فرضیهٔ ایوانف و بلوک اعتراض می‌کند: «به

۱. A. Drusinin ، داستان‌ها و قصه‌های تورگنیف، دورهٔ کامل آثار، جلد ۷، سن پترزبورگ ۱۸۶۵.

2. Viatcheslav-Ivanov

۳. سخنرانی ایوانف: «وصیت نامهٔ سمبولیسم» و سخنرانی آلکساندر بلوک: «وضع کنونی سمبولیسم روس»، نام داشت.

4. V. Briusov

رغم تمام احترامی که به استعداد هنری و نیروی اندیشهٔ «و. ایوانف» دارم نمی‌توانم بپذیرم که آنچه خوشایند اوست سمبولیسم شمرده می‌شود. «و. ایوانف» می‌تواند برای سمبولیسم هدف‌های آینده‌ای تعیین کند که باب طبع خود او و همکارش بلوک است و راه‌هائی برای آن نشان دهد، اما آنها حق ندارند آنچه را که بود و شد تغییر دهند. آنها هر چه باشند و هر چه بگویند، سمبولیسم نمی‌خواست به جز هنر باشد و در واقع چیزی به جز هنر نبود. سمبولیسم یک وسیلهٔ هنری است و مکتبی که این نام را به خود گرفته در واقع به این وسیله آگاهی پیدا کرده است. هنر مستقل است و روش و هدف‌های خاص خود را دارد. آیا امکان دارد که پس از مجبور ساختن هنر به اینکه در خدمت علم و اجتماع باشد، حالا هم بخواهند که آن را در خدمت مذهب قرار دهند؟ بالاخره باید آزادش بگذارند.»

آنگاه انشعاب معنی‌داری روی داد. سمبولیست‌های فیلسوف از سمبولیست‌های زیبائی‌شناس جدا شدند و همان طور که پیوسته در چنین لحظاتی پیش می‌آید، با وجود قدمت و پیروزی کامل مکتب سمبولیست نمایندگان آن، نه تنها بین خودشان توافقی نداشتند، حتی نتوانستند دربارهٔ اصول بنیانی جریانشان نیز به توافق برسند و در سال ۱۹۱۰ به مسئلهٔ اصلی این جریان بازگشتند: آیا هنر مستقل است و سمبولیسم تنها یک وسیلهٔ هنری است یا یک نظام فلسفی است. آنگاه روشن شد که اولین گردهمائی سمبولیست‌ها در یک مکتب شعری بر اساس اصول هنری مشخصی زائیدهٔ مبارزه برای هنری تازه به وجود آمده بود، نه بر اساس تئوری فلسفی ـ مذهبی مجرد.

سمبولیسم به عنوان تئوری مجرد، بعدها، وقتی که اصول هنری طراوت اولیه و مورد پذیرش همه را از دست داد، به عنوان انگیزش و توجیه به میان آمد و عملاً در همان سال ۱۹۱۰، گذشته از «بریوسف» کوزمین[1] نیز، پس از

1. Kouzmine

اینکه در شمارهٔ ژانویهٔ مجلهٔ آپولون ضمن مقالهٔ معروف «در باب پرتو زیبا» آشکارا از عقاید ماورائی ایوانف فاصله گرفت، با سمبولیسم قطع رابطه کرد. در همان مقاله، خطاب به شاعران و نویسندگان دیگر چنین نوشته بود: «چه روحیه‌ای کامل داشته باشید و چه درهم شکسته ... سوگندتان می‌دهم، منطقی باشید و مرا به خاطر این فریادی که از دل بر می‌آورم ببخشید. در ادارک و تدارک اثرتان و در ساخت نحوی آن بر جزئیات و نیز بر مجموعهٔ اثرتان مسلط باشید. بگذارید داستان‌هایتان روایت کنند، نمایشنامه‌هایتان آکنده از حرکت باشند، تغزل را برای شعر بگذارید، مانند فلوبر کلمه را دوست داشته باشید، در استفاده از امکانات‌تان صرفه‌جو باشید و در به کار بردن کلمه خسیس: مختصر و مفید بنویسید. آن وقت است که راز امر شگرفی را پیدا خواهید کرد: راز «پرتو زیبا» راکه من آن را باکمال میل «کلاریسم» Clarisme می‌نامم. روشن است که اصول کلاریسم با اصولی که ایوانف و بلوک بیان داشته‌اند، متناسب نیست.» و جالب توجه است که «کوزمین»، اولین کسی بود که از انتشار آثار «آناآخماتوا» در مقدمه‌ای که بر مجموعهٔ شعر «شامگاه» (۱۹۱۲) او نوشت، استقبال کرد.

□

در حوالی سال ۱۹۱۲ وضع باز هم مشکوک‌تر شد: «عیب» سمبولیست‌ها علاج‌ناپذیر بود و بازگرداندن نیروی گذشته به سمبولیسم امکان نداشت. کارها و روزها مجلهٔ تازهٔ سمبولیست‌ها (یا بهتر بگوئیم اختصاصاً مجلهٔ ایوانف و بلوک) مرتباً نتیجه‌گیری‌های تئوریک می‌کرد. اما هیچ کار زنده‌ای برای شعر نمی‌کرد و چیزی نگذشت که قیافهٔ یک مجلهٔ عادی را با مقالاتی دربارهٔ هنر به خود گرفت. موضع ایدئولوژیک ایوانف و طرز خاص فعالیت او در معرض انتقاد گروه جوان‌تر قرار گرفت. شور و هیجان زمینهٔ مناسب برای برد داشت، نوعی

سرخوردگی ظاهر شده بود، نه تنهابریوسف، بلکه کوزمین، بیه‌لی[1] و حتی بلوک لزوم رهائی خود را از قواعد و قوانین رمزگان سمبولیسم که به وسیلهٔ ایوانف دیکته شده بود، احساس می‌کردند. کوزمین در نقدی که بر مقالهٔ «شیپور آتشین» ایوانف (شمارهٔ اول مجلهٔ کارها و روزها) نوشت، با لحنی بسیار احترام‌آمیز (یکی از استادان اصلی و رهبران ما در شعر، و از این قبیل) بااشاره و کنایه نوعی نارضایتی را ظاهر می‌سازد. و این نکته قابل توجه است که اغلب این ملاحظات متوجه زبان است: «پیچیدگی کلمات، کشش و کوشش که می‌دانیم بخصوص در مسائل بسیار معنی‌دار محسوس است و حالت تلقینی قوی‌تر در آنها احساس می‌شود، نه اینکه زبان شاعر درخشش و تأثیرگذاری و عمق کمتری داشته باشد، اما امواج و گرداب‌های نوعی اشباع مبالغه‌آمیز، حدود روشن آن را هم مبهم ساخته است.» کوزمین در دنبالهٔ همین انتقاد اعلام می‌دارد: «من با نظریاتی که در شمارهٔ اول کارها و روزها اعلام شده است هیچ‌گونه توافقی، حتی به طور نسبی ندارم، هر چند که خودم با آن مجله همکاری کرده‌ام. زیرا ...» و به دنبال آن اعتراض‌های شدید بر ضد مواضع بنیانی ایوانف می‌آید: (آپولون، شمارهٔ ۵، ۱۹۱۲). آ. بیه‌لی در خاطراتی که از این سال دارد، ارزیابی تعیین‌کننده‌ای از فعالیت ایوانف به عنوان ایدئولوگ سمبولیسم به دست می‌دهد و می‌نویسد: «از یک سو او تکیه‌گاه‌های محکمی به اندیشه‌های ما داد و از طرف دیگر ناخواسته دائرهٔ جستجوهای ما را توسعه داد و در عین حال تلخی و شدت را از آن حذف کرد. با گردهم آوردن «پیروان انحطاط» (Décadents)، سمبولیست‌ها و ایده‌آلیست‌ها، در یک گلّه، عملاً مرحلهٔ اسکندرانی تلفیقی سمبولیسم را فراهم می‌آورد و ابزارهائی برای عامیانه کردنِ عامیانه نکردنی به دست می‌داد.» (خاطرات دربارهٔ آ.آ. بلوک در «یادداشت‌های یک خیالباف» شمارهٔ ۶).

بلوک، بنا به گفتهٔ «بیه‌لی» در این ایام از ملاقات با «و. ایوانف» احتراز

1. Biély

می‌کرد و در نامه‌ای به مادرش در ۱۹۱۱، دربارهٔ شیفتگی خود به نوعی هنر مبارز نوشته بود که **وان ری‌یل**[1] مبارز هلندی خیلی بیشتر از «و. ایوانف» الهام‌بخش شعرهای اوست. و اثر حقیقی هنری فقط وقتی ظاهر می‌شود که انسان ارتباطی خودجوش (نه کتابی) با دنیا برقرار کند.

□

لزوم یک تحول سریع و یک قطع رابطه بیش از پیش احساس می‌شد. بحث و جدل‌های بی‌پایان دربارهٔ سمبولیسم فضای دور و بر آن را خفه کننده کرده بود. یک رشته اتهامات و سرزنش‌های متقابل، دعواهای شخصی و بحران‌های ایدئولوژی آشفته آغاز شد. مقالهٔ کوزمین در باب «وضوح» با حمله‌های دیگر به سمبولیسم و ایدئولوگ‌های آن سبب انتشار پاسخ نیش‌داری در شمارهٔ اول کارها و روزها شد. پاسخی که نشانه‌های انحلال مکتب در آن کاملاً هویداست: «گاهی شنیده می‌شود که اعمال عده‌ای از برجسته‌ترین دوستان ما را به باد اتهام می‌گیرند... با این ترتیب دیگر نه احتیاجی به هنرمند داریم و نه به متفکر انتزاعی ... م.م. و ن.ن. یکی پس از دیگری دور انداخته شده‌اند. خود ما هم هر کدام در برابر ارزش‌های جداگانه‌ای سرخم کرده‌ایم. ما تسلیم شیوهٔ سخن خاصی شده‌ایم که با آن در قلمرو هنر، فلسفه، مذهب و عرفان اظهار نظر می‌کنیم. حقیقت این است. دریافت بدون دقت وجود ندارد و برای ما هیچ احساس خلاقیتی نیست که عاری از بیانی شفاف باشد. اما اشکال خلاقیتی که قبلاً به آنها اشاره شد و تقسیم‌بندی آنها، نتیجهٔ نظام‌بندی آن چیزی است که قبلاً آفریده شده بود. اما وقتی بین ما مرز تازه‌ای ظاهر می‌شود که با مرزهائی که قبلاً خودمان تعیین کرده بودیم تطبیق نمی‌کند، این مرز تازه برای ما به منزلهٔ ظهور ابهام و آشفتگی است. یک زبان تازه پیوسته

1. Van Rhiel

نوعی «ابهام» است. ما عصر خاص ابهام خود را داشته‌ایم. اما دیروز توانستیم ابهام زبان تازه‌ای را بشناسیم. چیزی نگذشته که زبان تازه به وسیلهٔ تازه‌ای برای خراب کردن زبان سابق بدل شده است. بدین‌سان شیفتگی تازه‌ای نسبت به هر آنچه کامل و روشن است ایجاد می‌شود. و ما در این شیفتگی دروغ تازه‌ای را پیش‌بینی می‌کنیم. پلیس داوطلبی ظاهر می‌شود، جرقهٔ تازه‌ای از وضوح پدیدار می‌شود. همهٔ دیروز به نظر ما بسیار روشن می‌آمد، با وضوحی وهن آمیز، اما امروز بر عکس است و هر آنچه در گذشته واضح بود، مظنون به ابهام است. باسترکی از لانهٔ شکوه و جلالش پرواز کرده و به آسمان رفته است و «طرقه»ای که در دست ما باقی مانده مطرود است ... در محکوم کردن کسانی که تا دیروز با احترام «نه فقط شاعر»شان می‌نامیدیم و امروز بی‌هیچ مراعاتی به صفت ننگین «آماتور» متصف‌شان می‌کنیم، عجله به خرج ندهیم.[1]

سمبولیست‌ها که خودشان را به عنوان «طرقه» معرفی می‌کردند و انتظار داشتند که مورد احترام واقع شوند، دیگر نمی‌توانستند کسی را به خود جلب کنند، مگر دنباله‌روها و مقلدان را. می‌بایستی «باسترک» را در آسمان جست، زیرا هنر نمی‌تواند به طرقه اکتفاء کند. می‌بایستی به هنر بازگشت، از «برج» سمبولیسم که بلند اما بی‌هواست بیرون آمد. می‌بایستی روابط خود را با زبان شاعرانه که به لهجه‌ای مرده و عاری از گسترش زنده درآمده است تغییر داد. می‌بایستی یا یک «ابهام» تازه و زبانی وحشی و تازه خلق کرد و یا زبان شاعرانهٔ سنتی را از زنجیرهای سمبولیسم آزاد کرد و به سوی تعادل تازه‌ای رهبری کرد. یا بهتر بگوئیم، دو مسئله مطرح بود: انقلاب یا تحول.

شعر روسی هر دو راه را در پیش گرفت. گسست‌های تاریخی خشن در هر قلمروی که باشد، هرگز از طریق اصلاحات عملی نمی‌شود. قبل از اقدامات «آشتی‌جویانهٔ» تحول، خشونت اولیهٔ انقلاب بر پا می‌شود که اوج آن عبارت

۱. از مقالهٔ «باسترک‌ها و طرقه‌ها» در شمارهٔ اول مجلهٔ «کارها و روزها»، ۱۹۱۲، اشاره به ضرب‌المثلی که می‌گوید: «وقتی باسترک نباشد، انسان به خوردن گوشت طرقه قناعت می‌کند.».

است از ویران ساختن سنت و قالب‌های قدیم. همین وضع پیش آمد. از صفوف خود سمبولیست‌ها که در همان مکتب ایوانف تربیت شده بودند و به ضرورت اصلاحاتی اعتقاد پیدا کرده بودند، «آکمه ایست‌ها»[1] بیرون آمدند. آنها با سنت «هنر متعالی» قطع رابطه نکرده بودند و خودشان را «ویرانگران سمبولیسم» نمی‌دیدند، بلکه ادامه دهندگان بلافصل و وارثان مشروع آن می‌شمردند. قدرت سمبولیست‌ها ضعیف شده و عوارض یک هرج و مرج شاعرانه ظاهر شده بود: می‌بایستی سنت‌های منسوخ را طرد کرد و سنت‌های دیگری را جایگزین آنها ساخت. می‌بایستی خود را از پیشداوری‌های نظری نجات داد و نظمی تازه و تعادلی تازه آفرید. پیشاهنگان «آکمه‌ایسم» که در رأس آن «صنف شاعران» قرار داشتند، چنین رسالتی برای خود قائل بودند. **س. گورودتسکی**[2] که به طورکلی در جهت‌گیری‌های خویش مردد و ناپایدار بود، اما پیوسته با قاطعیت حرف می‌زد، در مقاله‌ای تحت عنوان «چند جریان شعر معاصر روس» (آپولون شمارهٔ ۱، ۱۹۱۳) چنین نوشت: «می‌توان در نظر گرفت که جریان سمبولیستی روس، دست‌کم در بستر اصلی خود، خشکیده است. هنر قبل از هر چیزی، حالت تعادل است. دیگر اینکه هنر، استحکام است. سمبولیسم به ویژه این قواعد هنر را تحقیر کرده است. سمبولیسم کوشیده است که از سیلان کلمات استفاده کند...» الخ. این اعلام موضع آشکاری بود مبتنی بر رد عرفان و رویکرد به هنر رومی که برعکس هنر آلمان «نیروی رنگ‌ها را دوست دارد، که اشیاء را از هم جدا می‌کند و خطوط را با کمال دقت ترسیم می‌کند.» نام چهار نفر به عنوان استادان جدید مطرح شده بود: **شکسپیر، رابله، ویّون و تئوفیل گوتیه.**

۱. Acméisme که از کلمهٔ یونانی Akme به معنی اوج و ذروه گرفته شده است. آکمه‌ایست‌های معروف که در واقع نظریه‌پردازان این مکتب اند، عبارتند از میخائل کوزمین و نیکلای گومیلیوف N. Goumiliov که با همسرش آنا آخماتوا «کارگاه شاعران» را تشکیل داده بودند.

2. S. Gorodetski

□

در همان زمان، انقلابیون به میان آمدند که طرفدار قطع رابطهٔ اساسی و انکار تجربهٔ گذشته و همهٔ سنت‌های هنر متعالی بودند. مخاطب شعارهای آنها گروه‌های ادبی نبود، بلکه توده‌های مردم بود، همان جماعتی که سردمداران هنر متعالی پیوسته تحقیرشان کرده بودند. اقدام آنها جنبهٔ اجتماعی و مبارز داشت. آنها جماعات را با استعارات زمخت‌شان و حمله بر هر قدرتی گیج می‌کردند. مردم متحیر می‌ماندند با وجود این گوش می‌دادند. قیامی واقعی بود و اما دربارهٔ نظم و تعادل و پدران و میراث آنان اصلاً سخنی در میان نبود، چنین بود فعالیت اولین فوتوریست‌ها ...

مثل همیشه، تئوری با عمل تطبیق نمی‌کند. و عملاً در اینجا تناقض ساده‌ای در میان نیست، بلکه ارتباط بسیار پیچیده‌تر مطرح است. آشکار است که فوتوریست‌ها چیزهائی از سمبولیسم را به تملک خود درآورده‌اند، اما یک نکته بسیار مهم است: آنها صریحاً مسئلهٔ زبان شعر را مطرح کردند، به مسئلهٔ «کلمه چنان که هست» بازگشتند و از کاربرد سنت‌های مهم مکتب سمبولیست سر باز زدند. جنگ آنها نه برای رسیدن به توافق بود و نه به قصد افشاء تضادهائی که در کار سمبولیست‌ها وجود داشت، بلکه برعکس با هدف تیزتر کردن نوک حمله بود. همان طور که در هر دوران بحرانی ناگزیر پیش می‌آید، آنها عالماً و عامداً کار هنری را تنزل می‌دهند، نوع «ساتیر» (هجو) و به طورکلی سبک کمیک از نو زاده می‌شود. شرشنویچ[1] به حق، مایاکوفسکی[2] را «کمدی باز بزرگ عصر ما» می‌نامد. آنها ضربهٔ نهائی را به آئین قطعات کوتاه غنائی (سوگنامه، رومانس) که در شعر روسی قرن نوزدهم شکوفا شده بود واردکردند و پیوند مجدد با خانوادهٔ شعر قرن هجدهم، یعنی چکامه (اود) و

1. Cherchenévitch 2. Maïakovski

هجویه (ساتیر) برقرار کردند. از شاعران قرن نوزدهم از همه نزدیک‌تر به آنها نه **پوشکین** است و نه **تیوچف**[1]، بلکه **نکراسف**[2] است با کششی که به چکامه دارد. و به ویژه با ارزش دادنش به «تنزل» شکل و زبان. سمبولیست‌ها با تمایل التقاطی‌شان به جذب همهٔ سنت‌های شعر روسی، کوشیده بودند که **نکراسف** را نیز توجیه کنند و شعر او را «شعر متعالی» تلقی کنند. (بالمونت، بی‌یلی). اما فوتوریست‌ها ما را با احساس «نکراسف حقیقی» آشنا کردند، که ویرانگر سنت‌های کلاسیک بود و در عین حال بندهائی را که او را به «شعر غنائی ما بعد نکراسف» ارتباط می‌داد (شعری به سبک **نادسون**[3] که بالمونت از عناصر آن استفاده کرده بود) گسستند. در میان شعارهای آنها تعدادی از سنت‌ها که به نظر می‌رسید از مدت‌ها پیش مدفون شده است، جان دوباره یافت. بخصوص در شعر **خلبنیکوف**[4] با «کلمه ــ ریشه‌ای»اش و علاقهٔ او به قاموس روسی قدیم و به گذاشتن کلمات روسی نو ساخته به جای همهٔ کلمات خارجی. بدین‌سان نوعی تجدید حیات طریقهٔ بنیان‌گرای **شیشکوف**[5] را در کار او می‌بینیم. این کوشش لغت شناختی که جای پژوهش‌های فلسفی و مذهبی سمبولیست‌ها را گرفته بود، مشخصهٔ اصلی فوتوریسم روسی است.

□

اگر دربارهٔ همهٔ مراحل رشد این نبرد بیندیشیم، می‌فهمیم که اشتباه خواهد بود اگر «آکمه‌ایسم» را سرآغاز یک گرایش تازهٔ شاعری بنامیم و مکتب تازه‌ای که سمبولیسم را پشت سر گذاشت. آکمه‌ایست‌ها یک گروه مهاجم نیستند: آنها فکر می‌کنند که رسالت اساسی‌شان رسیدن به یک تعادل است، حل تضادهاست و آوردن یک رشته اصلاحات. همان اندیشهٔ تعادل،

1. Tioutchev
2. Nekrassov
3. Nadson
4. Khlebnikov
5. Chichkov

همبستگی و تکامل که تکیه‌گاهی است برای اصطلاح «آکمه‌ایسم»، مختصات مجریان آن است نه پایه‌گذارانش. در عمل، آنها گذشته از آنکه سنت‌ها را تغییر نمی‌دادند، بلکه برعکس به منزلهٔ محافظان آگاه آن سنت‌ها بودند. افتخار اعادهٔ حیثیت **ژوکووسکی**[1]، **تیوچف**، و **فت**[2] با سمبولیست‌هاست و نیز همان‌ها بودند که شروع کردند دربارهٔ **پوشکین**، **باراتینسکی**[3] و **یازیکوف**[4] به نحو تازه‌ای سخن گفتن. آکمه‌ایست‌ها همین قلمرو سنت را توسعه می‌دهند و **ماندلشتام**[5] با اعلام اینکه «شعر انقلاب، شعر کلاسیک است.» خط کلاسیک را تقویت می‌کند.

□

آکمه‌ایسم آخرین سخن مدرنیسم است. آنچه مشخصهٔ مشترک آن دو را تشکیل می‌دهد، برقراری سنت‌های تازه، از هر قبیل که باشد، نیست، بلکه نفی نسبی اصولی است که موج دوم سمبولیست‌ها به میان کشیده بودند و سبب پیچیدگی شعر خود آنان شده بود. بی‌سبب نیست که «آکمه‌ایست‌ها» **ای. آننسکی**[6] را به درجهٔ استاد بزرگ خود بالا بردند که بیش از دیگران مشخصات اصلی موج اول سمبولیسم را، که مدرنیسم و یا «انحطاط» نیز نامیده می‌شد، دست نخورده نگه داشته بود. بدین‌سان آن وضع زیبائی شناختی که نقطهٔ عزیمت این نهضت بود، حفظ شده بود، اما بعدها نهضت سمبولیسم، از این وضع زیبائی شناختی فاصله گرفته بود، زیرا تسلیم این اندیشه شده بود که گرایش‌های هنریش را بر پایهٔ مذهب و فلسفه بنیان گذارد. اما سرانجام دو انتهای منحنی به هم پیوست و دائره با بازگشت به نقطهٔ عزیمتش بسته شد. آکمه‌ایست‌ها با تأئید ارتباط خودشان با «آننسکی»، در واقع به عنوان آخرین بازیگران این دائرهٔ بزرگی که مدرنیسم نام دارد به میدان آمدند.

1. Jovkovski
2. Fet
3. Baratynski
4. Yazykov
5. Mandelstam
6. I. Annenski

پیش تاختن و پشت سر گذاشتن سمبولیست‌ها کار فوتوریست‌ها بود. اما شعر روسی، در دست‌های آنها چنان تغییر شکلی داد که کمتر تصور می‌رود به این زودی‌ها تحول دیگری به خود ببیند. نشانهٔ مشخص این تحول نظریهٔ «ایماژینیست‌ها»[1] است که اصل ایماژ (تصویر) را پایگاه شعر قرار می‌دهد. اصل منظوم بودن شعر رفته رفته ضعیف می‌شود و در عوض، راهی به سوی شگفتگی نثر هموار می‌گردد. کوشش «بی‌یلی» به این قصد که مرز بین شعر و نثر را از میان بردارد، نشان‌دهندهٔ یک دوران انتقالی است، اما کاری است اجباری و مصنوعی و آینده‌ای ندارد. فعلاً ما به سوی یک نثر حقیقی می‌رویم که رو به شعر ندارد. و شعر محکوم به این است که چند سالی در خود فرو رود و نیروهای تازه‌ای ذخیره کند.

آخماتوا و ماندلشتام چهره‌های بزرگ آکمه‌ایسم هستند. آنان در عین حال که حافظان سنت‌ها هستند، ممکن است استادان و مربیان شاعران جدید هم باشند اما این حادثه به همین سادگی و مستقیماً اتفاق نخواهد افتاد. ماندلشتام که با قدم‌های محکم و مطمئن به راه خود می‌رود، فعلاً بسیار دست‌نیافتنی‌تر از مایاکوفسکی است که مردم به او خو گرفته اند و به تدریج در محافل بسیار بزرگ تحسینش می‌کنند. محبوبیت آخماتوا در شروع جریان‌های تازه تأثیر شدید نداشته است، اما شعرش نشان می‌دهد که او از همان آغاز به تعادلی که مورد نظر آکمه‌ایست‌ها بود رسیده است. تعادل بین شعر و کلمه، بین عنصر وزن و عنصر کلمه. و شعر ادبی بی‌آنکه تحول آیندهٔ آن را در نظر بگیریم، از هم‌اکنون سبکی کمال یافته است، به منزلهٔ قانون و قاعده‌ای در آمده است که می‌توان از آن تقلید کرد. اما فعلاً نمی‌توان چندان از آن فراتر رفت. تاریخ قوانینی برای خود دارد، حتی اگر آنها را مانند راز سر به مهری از همه مخفی کند.

۱. پیروان ایماژینیسم Imaginisme مکتب شعر روسی در آغاز حکومت شوروی (۱۹۱۹ـ۱۹۲۷) که تحت تأثیر ایماژیسم انگلیسی بود و مدت کوتاهی نیز «یسنین» در رأس آن قرار گرفته بود.

فوتوریسم
Futurisme

فوتوریسم از کلمهٔ Futur به معنی «آینده» گرفته شده است. این جریان ادبی و زیبائی شناختی پیش از جنگ جهانی اول، به ویژه از دو قطب اصلیش که ایتالیا و روسیه بود در سراسر اروپا پراکنده شد. هر چندکه این مکتب در میلانو ایتالیا پایه‌گذاری شد ولی شناسنامهٔ آن در پاریس صادر شد و به صورت «بیانیهٔ فوتوریسم» به قلم مؤسس آن **فیلیپو توماسو مارینتی** F. T. Marinetti (۱۸۷۶ ــ ۱۹۴۴) در صفحهٔ اول روزنامهٔ فیگارو ۲۰ فوریه ۱۹۰۹ انتشار یافت و بعد ترجمهٔ آن در یکی از آخرین شماره‌های مجلهٔ شعر *(Poesia)* چاپ میلان درج شد. این مجله که مارینتی در سال ۱۹۰۵ تأسیس کرده بود، تا قبل از چاپ این بیانیه مجله‌ای بسیار سنگین و رنگین و سربراه بود. این بیانیه اول با تجسم غنائی حرکت طولانی یک اتومبیل آغاز می‌شود که سرنوشت آن در گودالی گل‌آلود به پایان خواهد رسید، به طور اساسی بیانگر یک حالت روحی است در ستایش یازده قصیده‌ای که به طور پراکنده عبارتند از عشق به خطر، غریزهٔ عصیان، زیبائی حرکت و سرعت، حدت عناصر اصلی، جنگ «یگانه بهداشت جهان»، انقلاب، نیروی جماعات و همهٔ اشکال بسیار پیشرفتهٔ تمدن صنعتی: اتومبیل کورسی پیروزی ساموتراس در روزگار مدرن است. مارینتی در بیانیه‌های بعدی می‌کوشد که فن بلاغتِ این ایدئولوژی دینامیسم را بیان کند که خلاصهٔ آن از این قرار است: کلمات آزاد، همزمانی احساس و

بیان، ویرانی عمدی و حساب شدهٔ شعر عروضی و قواعد نحوی و نقطه‌گذاری و رسوم سنتی چاپ. بدین‌سان، اگر چند رمان را استثناء کنیم (مافاراکای فوتوریست *Mafaraka le futuriste* (۱۹۱۰) از مارینتی، هِرَم La piramide اثر آلدو پالاتزسکی Aldo Palazzeschi که در سال ۱۹۱۴ نوشته شده بود و در سال ۱۹۲۶ منتشر شد)، شعر آزمایشگاه ابتکاری‌ترین تجربه‌های فوتوریستی بود. نمونه‌های مشخص آن مجموعهٔ تسانگ ـ تومب، تومب *Zang tumb tumb* و ۸ جان در یک بمب *8 anima in una bomba* (۱۹۱۸) از مارینتی، سوارکار خورشید *Cavalcando il sole* (۱۹۱۴)، از انریکو کاواکولی Enrico Cavacchioli ، شعر آزاد (۱۹۱۳) از لوکیانو فولگوره Luciano Folgore.

ایدئولوژی فوتوریست که بعدها مارینتی آن را به سوی خدمت به فاشیسم منحرف ساخت ریشه در ناتورالیسم، سمبولیسم و اونانیمیسم و نیز در اندیشه‌های نیچه، برگسون و ژرژسورل دارد.

«فوتوریسم» در آغاز بر ضد سبک و عقاید دانونزیو D' Annunzio شاعر و رمان‌نویس ایتالیائی (۱۸۶۳ ــ ۱۹۳۸)، و مغلق‌گوئی‌های شاعران آن زمان قیام کرد و علیرغم شاخه‌ای از سمبولیسم، که مبتنی بر الهام و مکاشفه و شهود بود، هرگونه تغزل را از شعر طرد کرد و سبکی نثر مانند به وجود آورد که می‌خواست نشان‌دهندهٔ تلاش‌ها و سرو صداهای زندگی صنعتی نو باشد و جز از جنبش و هیجان زندگی جدید و مبارزات صنعتی و حرکت چرخ‌های ماشین و سیر اتومبیل و غرش هواپیما، که همه مبین دنیای «آینده»اند، سخن نگوید. فوتوریسم با هر گونه ابراز احساسات و بیان هیجانات درونی شاعر و رعایت قوانین دستور زبان و معانی و بیان مخالف است و آزادی «کلمات غیر شاعرانه» را مطالبه می‌کند و برای بیان این مقصود کلمات مقطع و نامربوطی شبیه به اصطلاحات تلگرافی از خود می‌سازد.

در این میان گیوم آپولینر که نمی‌توانست به جهان‌بینی آینده‌نگر مارینتی بی‌اعتناء بماند، در سال ۱۹۱۳ با متنی که تحت عنوان سنت‌شکنی آینده‌نگر

l'Antitradition futuriste منتشر کرد، در شعر وجود «کلمات آزاد» را شرط شاعری دانست و پایبندی به نحو سنتی و قالب‌های قراردادی را رد کرد. او که از سال ۱۹۱۲ اشعار خود را با دیدی آینده‌نگر ارائه می‌کرد، در آن اثنائی که کتاب الکل‌ها را منتشر می‌کرد، در متون دیگری مانند نقاشان کوبیست و تأملات زیبایی شناختی *(Méditation esthétique)* ادعا کرد که شعر و نقاشی باید مانند برادران دوقلو با هم رشد کنند و پیش بروند. آپولینر که از سال ۱۹۱۰ گذشته از شاعری به نقد هنر و ادبیات نیز می‌پرداخت، او عقیده داشت که شعر نه در ساخت‌های نحوی کلاسیک و منطقی، بلکه در باز نمود آزادانهٔ تلاقی عین و ذهن و درون و بیرون نهفته است. در مجلهٔ پیشرو هنر و ادبیات با عنوان Les Soirées de Paris که در سال ۱۹۱۲ منتشر می‌ساخت، عقاید آینده‌نگرانهٔ خود را دربارهٔ شعر اظهار می‌داشت، در شعر آپولینر پنجره‌هائی که دائماً رو به حوادث شگرف و سروصداهای کوچه باز است، صدای ترامـوا و گاری شیرفروش همه عناصر شعری هستند. در خطاطی‌ها *(Calligrammes)* تصویرهای گوناگون درهم رفته‌اند. تصویرهائی که به صورت نگارش خود به خود ظاهر می‌شوند، هنرهای سینما، نقاشی، شعر و عکاسی را با هم در می‌آمیزند.

مارینتی حضور هنرمند را در میان ازدحام مردم، شرط اولیهٔ هنر معاصر می‌داند. بلزساندرار نیز که به عنوان یک شاعر جهان وطن پیوسته در قطارها و کشتی‌ها حضور دارد، در اثری با عنوان امروز *(Aujourd'hui)* خصوصیات فوتوریستی زندگی معاصر را تصویر می‌کند: «**اعلان‌های دیوانه‌وار بر روی شهر رنگارنگ، گلهٔ ترامواها که از کوچه بالا می‌روند ... صفیر ترولی‌بوس‌ها در هوا ... بخارِ آب بازوی متحرک را به‌کار می‌اندازد. سیم مسی پای قورباغه را می‌جهاند. حساسیت هر چیزی اوج می‌گیرد. بر نیروی کار افزوده می‌شود. یک تکه پارچه به موسیقی بدل شده است و این قوطی کنسرو شعر پاکدلی است. هر چیزی تغییر زاویه و صورت و اندازه می‌دهد ... محصولات پنج قارهٔ دنیا در یک بشقاب و در یک جامه گرد می‌آید ... چرخ‌های گردان، بال‌های پران ... صدائی که روی یک سیم می‌لغزد و می‌رود ... جهان را**

در قالب یک مغز می‌ریزم. مغزت پوک می‌شود، یک صدای ترسناک بوق، پنج قاره را مثل مزرعه‌ای شخم می‌زند ... همهٔ کشتی‌های مسافری از چهار طرف به سوی مقصدشان می‌شتابند ... فلز سرما می‌خورد ...»

□

فوتوریسم پس از انتشار بیانیهٔ ۱۹۰۹ مارینتی در محافل پیشرو هنری اروپا و روسیه با شور و شوق استقبال شد. زندگی معاصر، ماشین‌ها و سرعت سرگیجه‌آور آن را ستود و ساختارهای محکم ادبیات و هنرهای سنتی را درهم ریخت و دری بود که رو به نهضت‌ها و جریان‌های ادبی و هنری قرن بیستم نظیر دادائیسم و سوررئالیسم باز شد.

در جهان ادبیات و هنر، هیچ هنرمندی، چه شاعر و چه نقاش یا پیکرساز، به اندازهٔ پیشاهنگان نهضت فوتوریسم که چند سالی پیش از جنگ اول جهانی آغاز شد، تأثیرگذار نبودند. زیرا فوتوریست‌ها با نیروی ارادهٔ بی‌نظیری به میدان آمدند. قضاوت‌های تند و تیز و بسیار متضادی دربارهٔ آنها ابراز شد. در حوالی سال ۱۹۱۴، پروفسور کوئنتین‌بل Quentin bell در اثر خود بحران در جوامع بشری *(The Crisis in the Humanities)* آنها را شارلاتان به حساب آورد. به عقیدهٔ پروفسور بل: «امروز برای اینکه منقدان هنر را از خشم دیوانه کنند و یا دست‌کم به حیرت بیندازند، گوئی چیزی غریب‌تر از این سراغ نداشتند.» ولی روشن است که این قضاوت آنی است و تحت تأثیر همان تکان اولیه اظهار شده است. بهتر است کمی جلوتر بیائیم و به قضاوتی که پس از گذشت سال‌ها و با دید وسیع‌تری انجام شده است توجه کنیم: **ارنست هانس گومبریچ** E. H. Gmbrich که می‌توان گفت، خود همسن و سال فوتوریسم است، زیرا در سال ۱۹۰۹ به دنیا آمده است، در اثر معروف خود داستان هنر *The Story of Art* (۱۹۵۰) تحلیل جالبی دارد که بهتر است در اینجا به آن اشاره کنیم. گومبریچ

در این اثر به هنگام تشریح ادوار مختلف می‌گوید که یک معبد یونانی، یک تئاتر رومی، یک کلیسای جامع گوتیک و یا یک آسمان خراش مدرن هر کدام خبر از ساختمان مغزی خاصی می‌دهند و مظهر ساخت اجتماعی متفاوتی هستند. «اگر بگوئیم که یونانیان نمی‌توانستند مرکز تجاری راکفلر را بنا نهند و یا یک کلیسای گوتیک بسازند، حرفی بسیار منطقی زده‌ایم.» به عقیدهٔ گومبریچ: «نپذیرفتن هنر معاصر به طور طبیعی کاری بیهوده و پوچ است.» از این گفته می‌توانیم به این نتیجه برسیم: در حوالی سال ۱۹۱۳، پردل و جرأت‌ترین و حیرت‌آورترین طرز تفکری که به میان آمده است، «فوتوریسم» نام دارد. فوتوریسم در جهان اندیشه از انسانی‌ترین و پیشرفته‌ترین نهضت‌هاست. گذشته از آن، در عین همعنانی با علوم و فنون، می‌خواهد که انسان را از آسیب‌های علم و فن نیز حفظ کند. گومبریچ می‌گوید: «درک این مسئله بسیار ساده است که انسان چگونه با ماشینی شدن و از بالا سازمان یافتن و قراردادی شدن، و به دنبال آن، به صورت انفعالی به عرف و عادات گردن نهادن، خود را با خطر روبرو می‌کند ... عرصه‌ای که غرابت‌ها و دخالت‌های شخصی را می‌پذیرد و حتی یگانه عرصهٔ محافظ آنهاست، هنر است ... هنر هم هنرمندان و هم عامهٔ مردم را که پا به پای آثار آنها پیش می‌روند، با خود به اعماق روح انسان می‌برد که در گذشته نوعی «تابو» تلقی می‌شد و مردم از پرداختن به آن ابا داشتند. و زندگی عامهٔ مردم را که معمولاً به دنبال چیزهای نو می‌گردند، حتی تسلیم هوس‌های زودگذری در باب مد روز می‌شوند، شیرین‌تر می‌کند.»

فوتوریسم در تئاتر

در سال ۱۹۱۱ مارینتی با انتشار بیانیه‌ای تحت عنوان بیانیهٔ نمایشنامه‌نویسان فوتوریست نظر خود را دائر بر اینکه عالم تئاتر را نیز مشمول اصول فوتوریسم کند تشریح کرد. در سال ۱۹۱۳ با بیانیهٔ تازه‌ای موزیکهال را به عنوان نمایش

آینده ستود و اظهار داشت که در موزیکهال بهتر از هر نمایش دیگری می‌توان مفهوم دینامیسم را (همراهی و سرعت را) مشاهده کرد و نیز مفهوم گروتسک و کاریکاتور را، مشاهدهٔ شباهت‌های متعدد بین انسان و ماشین را. در اواخر سال ۱۹۱۴ یک رپرتوار تئاتری فوتوریستی در اطراف بیانیه‌ای با عنوان بیانیه دربارهٔ تئاتر فوتوریستی ترکیبی، از مینی درام‌های مارینتی، کورا Corra، و ستی ملی Settimelli تشکیل شد. اینها نمایشنامه‌های بسیار کوتاهی بودند که بر مبنای نوعی زیبائی‌شناسی تراکم و تضاد و با استفاده از تکنیک مونتاژ تنظیم شده بودند.[۱]

در کشورهای دیگر

فوتوریسم ایتالیا با اینکه سخت جنبهٔ ملی داشت در چهار دیواری کشور خود محفوظ نماند. به تقلید از آن، نهضت‌های گوناگون با نام‌های مختلف در سراسر اروپا پیدا شدند: «فورمیسم» Formisme یا «زونیسم» Zonisme لهستان، «ویبراسیونیسم» Vibrationisme اسپانیا، و وریتسیسم Vorticisme انگلیس، استر یدنتیسم stridentisme مکزیک[۲] ... و در بلژیک و اروپای مرکزی و حتی امریکا و ژاپن نیز به صورت‌هایی انعکاس پیدا کرد. اما از این میان یگانه جریانی که قابل قیاس با فوتوریسم ایتالیا باشد، فوتوریسم روس بود که شایسته است در اینجا به آن بپردازیم:

فوتوریسم روسی

فوتوریسم در روسیه، در سال ۱۹۱۲ با جنجال سیلی به گونهٔ سلیقهٔ مردم علنی

۱. برای آشنائی با اصول تئاتر فوتوریستی ترجمهٔ بیانیهٔ نمایشنامه‌نویسان فوتوریست را که در فصل نمونه‌های فوتوریسم آورده‌ایم بخوانید.

۲. در آینده شرح همهٔ این عناوین در کتاب «فرهنگ مکتب‌های ادبی» خواهد آمد.

شد. بیانیه‌ای که با این عنوان از سوی گروه گیلیا Guileïa و با امضاء **ولادیمیر مایاکوفسکی** V. Maïakovski (۱۸۹۳ ــ ۱۹۳۰) منتشر شده بود. این نهضت، خاصیت جنجال برانگیزی و ضد زیبائی شناختی خود را مدیون آوانگاردیسم ایتالیاست و خود از بحران جامعهٔ روسی و مکتب‌های شعری آن (سمبولیسم، آکمه‌ایسم) زاده شده است. با وجود این، فوتوریسم روس برای خود به نوعی سنت اسلاو، بت‌پرستی و «آسیائی» قائل است. از همان سال ۱۹۱۲، فوتوریسم روسی به صورت گروه‌های رقیب ولی با نشریات مشترک گسترش می‌یابد. در برابر اِگو ــ فوتوریست‌ها (Ego - Futuristes) ی سن‌پترزبورگ (سِوریانین Severianine، انگیاتیف Ignatiev، اولیمپوف Olimpov با آثاری تحت عنوان عقاب بر فراز گرداب و پیشکش به آدونیس ۱۹۱۲) و اِگو-فوتوریست‌های مسکو (شرشینویچ Cherchenievitch، ایونیف Ivniev، لاورینوف Lavreviov، بولشاکوف Bolchakov با آثاری تحت عنوان کورهٔ جسدسوزی عقل سلیم و ضیافت در اثنای طاعون، ۱۹۱۴)، کوبوفوتوریست‌های مسکو (Cubofuturistes) قرار داشتند که عبارت بودند از بورلیوک Borliouk، خلبنیکوف Khlebnikov، مایاکوفسکی Maïakovski، کامنسکی Kamenski، کروچونیخ Krotchonykh. و بالاخره گروه میانه‌رو «مرکز گریز» (Tsentrifuga) به عضویت آسه‌یف Aseïev، پاسترناک Pasternak، بوبروف Bobrov و آکسیونوف Aksionov. در سال ۱۹۱۴ سفرهای شعرخوانی در شهرستان‌ها به توسعهٔ نهضت انجامید در کی‌یف kiev «گروه سمنکو» (M. semenko)، در تفلیس «گروه ۴۱» و در ولادی وستک «گروه آفرینش» ۲۱ ــ ۱۹۲۰ تأسیس شد. فوتوریسم بیش از آنکه از آموزهٔ معینی تبعیت کند وابسته به افراد بود. ولی آنچه در میان همهٔ این گروه‌ها مشترک شمرده می‌شد، انکار دید دوگانه از دنیا (سمبولیسم) و بخصوص ایدئولوژی دنیای بورژوا بود. در برابر سرکوب شخصیت به نوعی فردگرائی تمایل داشتند که در مواردی حتی به نارسیسیسم منتهی می‌شد و در برابر قوانین اخلاقی و زیبائی شناختی، عصیانی آنارشیستی داشتند که نفی

میراث فرهنگی را در بر داشت. فوتوریست‌ها که برای «کلمه» واقعیتی فی نفسه قائل بودند، زبان شاعرانه را دارای استقلال می‌شمردند و با میل به بازسازی واقعیت کار را به درهم ریختن ساختار نحوی و اوزان شعری و نیز دستکاری در کلمات و معانی آنها (تجدید معنا و ریشه شناختی شاعرانه) می‌کشاندند تا آنجا که به آفرینش یک زبان «فرامغزی» (زائوم Zaoum خلبنیکف) منجر می‌شد. و چون مانند فوتوریست‌های ایتالیا، شیفتهٔ زندگی مدرن (شهر و ماشین) بودند، و می‌خواستند که سرهای زیبائی شناختی سنتی را درهم بشکنند، اغلب با مواد خام (کولاژ، روزنامه) دربارهٔ همه مضامین مدرنیته دست به تجربه می‌زدند و همکاری‌شان را با هنرمندان هنرهای تجسمی تا سینما نیز می‌کشاندند: «اِگو-فوتوریست‌ها» اصرار در غیر سیاسی بودن داشتند، اما «کوبوفوتوریست‌ها» واقعیت‌های اجتماعی و مضامین ضد بورژوازی، و ضد نظامیگری را وارد شعرشان می‌کردند. در انقلاب ۱۹۱۷ بیشتر آنها در کنار انقلابیون قرار گرفتند ولی در عین حال با بیزاری‌شان از میراث فرهنگی نارضایتی لنین و «لوناچارسکی» را فراهم کردند.

به طورکلی از میان فوتوریست‌های روس دو چهرهٔ مشخص حائز اهمیت است: «مایاکوفسکی» و «خلبنیکوف». که شایسته است در اینجا به طور مجزا دربارهٔ هر کدام آنها بحث شود.

ولادیمیرمایاکوفسکی V. Maïakovski (۱۸۹۴ ـ ۱۹۳۰) یکی از بزرگ‌ترین چهره‌های شعر معاصر روس است و چنان شاعر مقتدری است که می‌توان گفت وجود او چهرهٔ شعر روسی را تغییر داده است. او در چارچوبهٔ مکتب فوتوریست، برداشت انقلابی تازه‌ای را از زبان شاعرانه ارائه کرده است که عبارت است از بهره‌برداری ژرفی ازکاربرد کلمات در همهٔ اشکالش. مخالفت شدید او باگذشته، وی را در صف آفرینندگانی قرار می‌دهد که با شور و هیجان به انقلاب ۱۹۱۷ پیوستند و همهٔ نیرویشان را در خدمت ایجاد هنر تازه‌ای گذاشتند که در حد ادعاهای سازندگی آن باشد. از نظر مایاکوفسکی هنر

می‌بایستی نمونهٔ تعهد سیاسی مطلق باشد و باکاربردی سازنده، در مسیر همهٔ جریان‌های آوانگارد قرن (فوتوریسم،کوبیسم و غیره) قرار داشته باشد. چنین برنامه‌ای در واقع پایگاه شکفتگی درخشان هنرها در اولین سال‌های انقلاب در همهٔ زمینه‌ها (شعر، تئاتر، سینما و معماری) در روسیه است. مایاکوفسکی همراه خلبنیکوف به صورت فعال‌ترین‌و مورد نظرترین نمایندهٔ نهضت فوتوریسم درآمد. در شب‌های شعری که به عمد پر سروصدا و جنجالی بود و در آنها فوتوریست‌ها می‌خواستند «سیلی به صورت سلیقهٔ مردم» بزنند، او درخشان‌ترین چهرهٔ مورد توجه مردم بود. اولین آثاری که بین سال‌های ۱۹۱۴ و ۱۹۱۷ منتشر ساخت شهرت فراوانی برای او فراهم آورد. با شور و هیجان از انقلاب اکتبر استقبال کرد. در اثنای سال‌های دشوار جنگ داخلی مایاکوفسکی این وابستگی خود را به انقلاب تشدید کرد. وگذشته از ایجاد آثار هنری در کارهای تبلیغاتی هم شرکت کرد...

مایاکوفسکی در سال ۱۹۱۴ چنین اعلام کرد: «شعر فوتوریستی، شعر شهر، شهر امروزی است. شهر، تجارب ما و تأثیرپذیری‌مان را از عناصر جدید که شاعران گذشته از آنها بی‌خبر بودند تقویت کرده است. ما شهروندان، از جنگل‌ها، مزارع وگل‌ها بی‌خبریم. ما فقط دهلیزهای کوچه‌ها را می‌شناسیم با جنب‌وجوش و سروصدای غرنده‌اش و رفت‌وآمد جاودانه‌اش ... کلمه نباید تشریح کند، بلکه به خودی خود بیان کند. کلمه عطر خود را و رنگ خود را و روح خود را دارد. باری، ضرباهنگ زندگی عوض شده است. همه چیز سرعت برق‌آسایی گرفته است، همان‌سان که روی نوار سینماتوگراف می‌بینیم. اوزان کند، آرام و منظم شعر قدیم دیگر با روحیهٔ شهروند امروزی سازگار نیست. مظهر حرکت زندگی معاصر، «تب» است. در شهر خطوط منظم و مدور و حساب شده وجود ندارد. زاویه‌ها، برش‌ها و هزارتوها. اینها هستند مشخصات تابلو شهر، و در قلمرو زبان، خشونت گفتار، موسیقی گزنده یا دورگه، تصویرهای خشن و تیز مانند خلال دندان ...»

کینهٔ او به دنیای بورژوائی که انسان‌ها را درهم می‌شکند و ضایع می‌کند، از آثار اولیهٔ او مشخص است و می‌توان آن را در لعن و نفرینی که در ابر شلوارپوش (۱۹۲۵) وجود دارد، در تغزل عاشقانهٔ نی‌لبک مهره‌های پشت و در هشدارهای انسان (۱۹۱۷)، مشاهده کرد.

با این‌همه مایاکوفسکی مورد حملهٔ گروه .R.A.P.P (انجمن نویسندگان پرولتررروسی) و نقادان آن (از قبیل یرمیلوف Ermilov) بود. آنگاه شروع کرد به بزرگداشت موفقیت‌های اتحاد جماهیر شوروی (با آثاری از قبیل خوب! (۱۹۲۷)، باصدای رسا (۱۹۳۰) و چهرهٔ و.ای.لنین (۱۹۲۴)) و نیز با هجویهٔ تلخی با عنوان کرسی‌نشینان (۱۹۲۲) تجدید حیات قرطاس‌بازی را در ادارات و با دوهجویهٔ دیگر با عناوین دوست دارم (۱۹۲۲) و از این یکی (۱۹۲۳) خرده بورژوازی را به باد حمله گرفت. این انتقادها در دو نمایشنامه با عناوین ساس (۱۹۲۸) و حمام (۱۹۲۹) به اوج خود رسید. اما شاید عدم موفقیت این نمایش‌ها و نیز آزردگی‌های دیگر بود که او را به خودکشی کشاند. نوآوری‌های او در ساختار زبان و وزن شعر (چطور شعر بگوئیم (۱۹۳۲)) او را به صورت پدر شعر شوروی درآورده است.

برای پی بردن به اهمیت و جایگاه **ویکتور (معروف به ولیمیر) خلبنیکوف** Vicktor (Vélimir) Khlebnikov (۱۸۸۵ ــ ۱۹۲۲) در شعر معاصر روس بهتر است به چند سطر زیر، از مقاله‌ای که مایاکوفسکی در سال ۱۹۲۲ به مناسبت مرگ او نوشت توجه کنیم:

«... به نام دوستانم «آسه‌یف»، «بورلیوک»، «کروچونیخ»، «کامینسکی» و «پاسترناک»، بدون هیچ شکی می‌گویم که ما او را یکی از اساتید مسلم‌مان در شعر می‌شمردیم و خواهیم شمرد. و نیز جذاب‌ترین و پاک نهادترین شهسوار نبرد شاعرانه‌مان.»

باز هم به گفتهٔ مایاکوفسکی در همان مقاله «این کریستف کلمب قاره‌های جدید شعر» از سوی مکتب جدید فوتوریست به عنوان مظهر عصیان بر ضد

قوانین زیبائی شناختی سمبولیست‌ها درآمد. اما او که می‌خواست در میان آیندگان به عنوان کاشف قوانین تاریخ باقی بماند از همان آغاز حرفهٔ شاعری تا دم مرگ زودرسش تلاشی عارفانه و در عین حال عقلائی بی‌وقفه‌ای را آغاز کرد که او را از همهٔ همراهان موقتش فراتر برد، به طوری که در چارچوبهٔ هیچ مکتب مشخص و معینی نمی‌گنجید. آثار او که گوناگون‌ترین انواع ادبی را با هم در آمیخته است در سنت ملی روس و در نظام زبان روسی تأثیر زلزله‌آسائی گذاشته و در مواردی آنها را زیر و رو کرده است.»

نمونه‌هائی از آثار فوتوریست‌ها

۱
بیانیه‌ها

بیانیهٔ فوتوریسم (۱۹۰۹)

از: ف.ت. مارینتی (۱۸۷۶ ـ ۱۹۴۴)
Filippo Tommaso Marinetti

... ما می‌خواهیم در اشعارمان عشق به خطر و علاقه به نیرو و تهور را به زبان بیاوریم. نترسیدن، شجاعت و عصیان عناصر اصلی شعر ما خواهد بود. ادبیات تاکنون بی‌حرکتی توأم با گیجی را، از خودبی‌خود شدن را و خواب را دوست می‌داشت. ما دینامیزم مهاجم، بی‌خوابی تب‌آلود و دویدن را، پرندهٔ مرگ را، سیلی و مشت را بالا خواهیم برد.

چشم‌انداز جهان با زیبائی تازه‌ای غنی شده است: زیبائی سرعت. یک اتومبیل مسابقه که لوله‌هائی مانند مارهای آتشین نفس احاطه‌اش کرده‌اند، اتومبیل مسابقه‌ای که می‌غرد، از مجسمهٔ ساموترا۱که‌نیکه نیز زیباتر است.

بجز جنگ هیچ چیزی زیبا نیست. اثری که صفت مهاجم نداشته باشد نمی‌تواند شاهکار باشد، ما جنگ را که یگانه وسیلهٔ سلامت دنیاست، میلیتاریسم میهن‌پرستانه را، جان دادن در راه سرزمین‌های دنیا را، و تحقیر زنان را استعلاء می‌بخشیم.

ما می‌خواهیم که موزه‌ها، کتابخانه‌ها و هر گونه فرهنگستان را ویران کنیم. ما شعر جماعات بزرگی را خواهیم سرود که کار و کوشش، لذت و یا عصیان به حرکتشان در می‌آورد. ما از توده‌های رنگارنگ و پر سروصدائی که در شهرهای بزرگ تحول و انقلاب ایجاد می‌کنند سخن خواهیم گفت. جنب‌وجوش فعالیت شبانهٔ کارگاه‌ها و کارخانه‌ها را که برق قوی آنها به حریقی در زیر مهتاب می‌ماند. پل‌هائی را که مانند

دوندگان غول‌آسا از این ساحل به آن ساحل رودخانه‌ها کشیده می‌شود و در زیر نور خورشید مانند تیغهٔ کاردی برق می‌زنند.

کشتی‌های ماجراجو که افق‌ها را بو می‌کشند، لکوموتیوهای سینه پهن، مانند اسب‌های بزرگ فولادی که رکاب‌شان از لوله‌ها ساخته شده است، روی ریل‌ها زمین را می‌کاوند. از پروازهای روان و سریع هواپیماهائی که پروانه‌شان در باد مثل پرچمی در نوسان است سخن خواهیم گفت.

این بیانیهٔ شکننده و این اطلاعیهٔ شدید و ویرانگر را از ایتالیا به تمام دنیا اعلان می‌کنیم و فوتوریسم را پایه می‌گذاریم. چون که می‌خواهیم ملک‌مان را از قانقاریای پروفسورها، باستان‌شناس‌ها و ادیبان پرچانه و عتیقه‌فروش‌ها نجات دهیم.

بیانیهٔ فنی فوتوریسم (۱۹۰۹)

نحو، نقطه گذاری، صفت، قید، نمی‌خواهیم.

فعل به صورت مصدر خواهد آمد، زیرا تنها، فعلی که به صورت مصدر است استمرار حیات را نشان می‌دهد.

صفت حذف خواهد شد، زیرا از این راه، اسم که برهنه مانده است می‌تواند رنگ اصلی خود را حفظ کند.

قید حذف خواهد شد، چون که قید یکنواختی ناراحت‌کننده‌ای به لحن جمله می‌دهد.

باید اسم دوگانه مصرف شود. یعنی اسم دیگری شبیه خودش، بی‌آنکه حرف ربطی در میان باشد باید به دنبال اسم بیاید.

بیانیهٔ نمایشنامه‌نویسان فوتوریست (۱۹۱۱)
در دفاع از تئاتر فوتوریستی
از: ف. ت. مارینتی

فوتوریست‌های ایتالیا که اخیراً در کوچه‌های «پارم» یک گروه ده هزار نفری را دنبال خود کشیدند و چنان به هیجان آوردند که فقط دخالت نیروی نظامی توانست آرامشان کند، امروز با این بیانیهٔ جدید به ادبیات باز می‌گردند.

در میان همه اشکال ادبی، آنکه کاربرد فوتوریستی بسیار قوی دارد، مسلماً اثر نمایشی است. ما می‌خواهیم که اثر نمایشی نیز آنچه امروز است نباشد: یعنی یک محصول حقیر صنعتی که تابع بازار سرگرمی‌ها و لذات شهری است. برای این منظور باید همهٔ پیشداوری‌های نفرت‌انگیزی را که نویسندگان و بازیگران و تماشاگران را لگدمال می‌کنند، جارو کرد و دور ریخت.

۱ــ از اینروست که ما به نویسنده، بی‌اعتنائی به تماشاگر را تعلیم می‌دهیم مخصوصاً به تماشاگران شب‌های افتتاح نمایش که روانشناسی مشترک‌شان عبارت است از رقابت کلاه‌ها و آرایش‌های زنانه، بالیدن به یک جایگاه گران قیمت که به غرور روشنفکری تبدیل می‌شود. لژها و ردیف‌های جلو را آدم‌های مسن و ثروتمند اشغال می‌کنند که طبعاً

مغزشان تحقیرگراست و هضم‌شان بسیار پر زحمت، که هیچ گونه سازگاری با تلاش‌های ذهنی ندارد.

در تئاترهای مختلف یک شهر و همچنین در چهار فصل سال روحیه و فراست تماشاگر فرق می‌کند. ضمناً به حوادث سیاسی و اجتماعی، به مقتضیات مد روز، به رگبارهای بهاری، شدت گرما یا سرما و به آخرین مقاله‌ای که همان بعدازظهر در روزنامه خوانده است نیز مربوط است. بدبختانه هیچ آرزوئی ندارد جز اینکه در تئاتر نمایشی را که می‌بیند به راحتی هضم کند. از این رو مطلقاً عاجز است از اینکه یک اثر هنری را بپذیرد یا ردکند و یا معایب آن را تصحیح کند. نویسنده می‌تواند بکوشد که تماشاگران خود را از بی‌مایگی نجات دهد. همان طور که غریقی را برای نجات دادن از آب بیرون می‌کشند. اما نویسنده باید مواظب باشد که دست‌های وحشت‌زدهٔ تماشاگر در بازوی او چنگ نزند و او را با خود پائین نکشد، زیرا در آن صورت ناگزیر همراه او در غریو کف زدن‌ها غرق خواهد شد.

۲ــ همچنین ما وحشت از موفقیت فوری را که نصیب آثار بیمایه و مبتذل می‌شود تعلیم می‌دهیم. نمایشنامه‌هائی که مستقیماً بی‌هیچ واسطه و بی‌هیچ توضیحی، همهٔ مردمی را که آن را می‌بینند در چنگ خود می‌گیرند، آثاری هستند که کم و بیش خوب تنظیم شده‌اند، اما مطلقاً از تازگی و در نتیجه از نبوغ آفریننده عاری هستند.

۳ــ نویسندگان باید فقط در فکر ابتکاری و بدیع بودن اثرشان باشند. همهٔ نمایشنامه‌هائی که از یک مسئلهٔ پیش پا افتاده سرچشمه می‌گیرند یا برداشت‌شان، سرنخ‌شان، یا قسمتی از شرح و تفصیل‌شان را از آثار دیگران به عاریه می‌گیرند نفرت آورند.

۴ــ بن مایه‌های عشق و مثلث خیانت، چون به صورتی افراطی در ادبیات به‌کار رفته است، باید در صحنه به درجهٔ دوم اهمیت پائین آورده شود...

۵ــ هنر تئاتر، مانند هر هنر دیگری، چون هدفش این است که روح تماشاگر را از واقعیت روزمره جدا کند و وارد فضای خیره کنندهٔ سرمستی ذهنی بکند، ما از همهٔ نمایشنامه‌هائی که می‌خواهند فقط با نشان دادن منظرهٔ جگرسوز مادری که بچهٔ خود را از دست داده است یا دختر جوانی که نمی‌تواند با عاشق خود ازدواج کند و بی‌مزگی‌هائی از این قبیل به هیجان بیاورند و بگریانند متنفریم.

۶ ــ ما در هنر و به ویژه در تئاتر، از هر گونه بازسازی تاریخی متنفریم، چه در این کار از زندگی قهرمانان مشهور مانند نرون و سزار و ناپلئون و کازانوا و یا فراچسکاداریمینی استفاده کنند و چه از جلال و جبروت بیهودهٔ لباس‌ها و دکورهای گذشته برای تلقین آن حال و هوا بهره ببرند.

درام مدرن باید رویای بزرگ فوتوریستی را که ناشی از زندگی معاصر ما و خشم و خروش زائیدهٔ سرعت زمینی، دریائی و هوائی و تسلط نیروی بخار و برق است بیان کند. باید فرمانروائی ماشین، تشنج‌های عظیم انقلابی که مردم را به حرکت در می‌آورد، جریان‌های جدید اندیشه و کشف‌های بزرگ علمی که حساسیت و طرز تفکر ما را به عنوان انسان قرن بیستم به کلی تغییر داده است به صحنه آورده شود.

۷ــ هنر نمایش نباید به عکاسی روانشناختی بپردازد، بلکه باید ترکیبی شورانگیز از زندگی و خطوط مشخصه و معنی‌دار آن باشد.

۸ــ هنر نمایش بدون شعر وجود ندارد. یعنی بدون سرمستی و بدون ترکیب شاعرانه. قالب‌های عروضی منظم می‌بایستی کنار گذاشته شود. یعنی نویسندهٔ فوتوریست از شعر آزاد استفاده خواهد کرد و از ترکیب پر جنب‌وجوش تصاویر و صداها که از ساده‌ترین لحن، مثلاً برای بیان واقعی ورود یک پیشخدمت یا بسته‌شدن یک در آغاز می‌شود و به تدریج با ضرباهنگ هیجان‌ها و به صورت بندهای منظم یا آشفته مثلاً برای بیان پیروزی یک ملت یا مرگ افتخارآمیز یک هوانورد، بالا می‌رود.

۹ــ باید وسوسهٔ ثروتمند شدن را در دنیای ادب نابود کرد. زیرا حرص سود، کسانی را که استعداد واقعی‌شان در خبرنگاری و روزنامه‌نویسی است متوجه تئاتر می‌کند.

۱۰ــ ما می‌خواهیم هنرپیشه‌ها را به اطاعت از نویسنده وادار کنیم و از قبول حکومت تماشاگر که آنها را بی‌اختیار به دنبال نتایج آسان می‌کشاند و از هر گونه اجرای مسائل عمیق باز می‌دارد، بر حذر داریم.

برای این منظور باید عادت عجیب و غریب کف زدن و سوت کشیدن که می‌تواند تعیین کنندهٔ درجهٔ فصاحت نمایندهٔ مجلس باشد نه تعیین‌کنندهٔ ارزش یک اثر هنری، از میان برود.

۱۱ــ در انتظار روزی که این عادات به کلی فراموش شوند، فعلاً به نویسندگان و هنرپیشگان لذت از هو شدن را تعلیم می‌دهیم.

هر اثری که «هو» می‌شود، ضرورتاً زیبا و نو نیست. اما همهٔ آثاری هم که بلافاصله برای آنهاکف می‌زنند، از حد هوش متوسط بالاتر نمی‌روند. بلکه از بی‌مایگی، ابتذال یا از نشخوار گذشته سرچشمه می‌گیرند.

با بیان عقاید فوتوریست‌ها برای شما خوشحالم از اینکه نبوغ من، با اینکه بارها از جانب تماشاگران فرانسوی و ایتالیائی هو شده است، هرگز زیر وزنهٔ سنگین کف زدن‌ها مدفون نخواهد شد.

۲
اشعار

به اتومبیل کورسی

از ف.ت.مارینتی F.T.Marinetti (۱۸۷۶ ــ ۱۹۴۴)

ربالنوع سرکش نسلی از فولاد
اتومبیل سرمست فضا
که از اضطراب پا به زمین می‌کوبی، لگام بر دندان‌های شکافنده
ای غول هولناک ژاپونی با چشمانی چون کورهٔ حدّادی
با خوراکی از شعله و روغن‌های معدنی
تشنهٔ افق‌ها و نخجیرهای نجومی
من قلبت را به هیجان می‌آورم با تق‌تق‌های اهریمنی
و هواکش‌های غول‌آسا برای رقصی
که تو بر جاده‌های سفید جهان پیشاهنگ آن هستی
سرانجام، من لگام‌های فلزیت را رها می‌کنم و تو خیز برمی‌داری
با سرمستی در بی‌نهایتِ آزادی‌بخش.

به شنیدن هیاهوی زوزه‌های صدای تو ...
اینک خورشید پسینگاهی، پا به پای چابک تو
خلجان خون رنگ خود را
به سوی افق سریع‌تر می‌کند ...

ببین، آنجا در اعماق جنگل با چه سرعتی می‌تازد! ...

چه باک، ای دیو زیبا. من در اختیارتم ... مرا بگیر!
روی زمین ناشنوا، به رغم همهٔ این طنین‌ها،
زیر آسمان نابینا به رغم ستاره‌های طلائیش
بر شور و اشتیاقم مهمیز می‌زنم
به ضرب شمشیر بر پوزه‌اش!
و لحظه به لحظه قامتم را راست می‌کنم!
تا برگردنم که لرزان است،
پیچیدن بازوان لطیف و کُرک‌دارِ باد را احساس کنم.
بازوان افسونگر و دور دست توست که مرا به خود می‌خواند.
این باد نفس بلعندهٔ توست
بی‌نهایتِ بی‌حساب که مرا شادمانه می‌بلعد!
آه! آه! آسیاب‌های سیاه که گوئی به هنگام چرخیدن از هم می‌پاشند
ناگهان انگار روی بام‌های بادبانی‌شان
همچون پاهائی نامنظم، [رو به عقب] می‌دوند ...

اینک کوه‌ها که آماده می‌شوند، روی فرار من
بالاپوش‌هائی از طراوت خواب‌آور فرو ریزند.
آنجا، آنجا! نگاه کنید، به آن مارپیچ شوم.
ای کوه‌ها، ای جانوران غول‌آسا! ای ماموت‌ها.
که پشت عظیم‌تان را کمان کرده‌اید و به سنگینی یورتمه می‌روید.
اینک شما هم عقب ماندید
و در کلاف مه غلیظ غرق شدید،
و من به طور مبهم، صدای خرخری را می‌شنوم
که از پاهای عظیم شما با چکمه‌های آهنی روی جاده‌ها بر می‌خیزد.

ای کوه‌ها، با بالاپوش‌های لطیفی از لاجورد!
ای شط‌های زیبا که در مهتاب نفس می‌کشید!...
ای دشت‌های ظلمانی! من با تاخت شدید این غول دیوانه
از شما می‌گذرم ... ای ستاره‌ها، ستاره‌های من
صدای پاهای او را می‌شنوید، و طنین زوزه‌هایش را
و ریه‌های مفرغیش که لاینقطع فرو می‌ریخت،
من حاضرم شرط ببندم... با شما، ستاره‌های من!

تندتر، باز هم تندتر، بی‌وقفه و بی‌آرام
ترمزها را رها کنید!... نمی‌توانید؟ پس بشکنیدشان!
تا نبض موتور ضربان‌هایش را صد برابر کند! ...

هوررا!... دیگر با زمین بی‌حرکت تماسی نیست!...
سرانجام جدا می‌شوم و به نرمی پرواز می‌کنم
بر فراز کثرت سرمست‌کنندهٔ
ستارگانی که در بستر بزرگ آسمان روانند.

قسمتی از

ابر شلوارپوش

از: ولادیمیر مایاکوفسکی

ترجمهٔ مدیا کاشیگر

اگر می‌خواهید
حتی از نرم نرمتر می‌شوم
مرد
نه
ابری شلوار پوش می‌شوم.

.....

می‌آیی
عُنُق‌تر از عُنُق
می‌گزی پوست گوزنِ دستکشت را
می‌گویی:
راستی
خبرداری؟
دارم شوهر می‌کنم
بکن!
به درک!

خیال‌می‌کنی از پا در می‌آیم؟
چه باک!
ببین
آرامم
آرام‌تر از نبض یک مرده
یادت رفته چه می‌گفتی؟
جک لندن
پول
عشق
ماجراجویی
من اما می‌دیدم
تو ژوکوند بودی
تورا باید می‌ربودند
تورا ربودند

از نو عاشق
باز روشن خواهم کرد
خم ابرو
به آتش
باز خواهم چرخاند
خم ابروی به آتش روشنم را
در قمارخانه‌ها
آواره‌های بی‌خانه را
خانه
خانه‌های سوخته است

بازی‌ام می‌دهی؟

جنونت
یاقوت است
عقل یاقوتت
اما
نمی‌ارزد به پشیز گدایان
یادت رفته؟
آتشفشان وزووا بازی خورد
پومپئی فرو مرد

های!
آقایان!
های!
کشته مرده‌های کفر و جنایت و قتل
از شما می‌پرسم
آیا دیده‌اید
چهره‌یی آرام‌تر از چهرهٔ دژم من؟
وقتی آرامم
انگار خودم نیستم
انگار
در درونم
کسی دیگر
می‌زند دست
می‌زند پا
الو!
مامان؟
مامان!
پسرت مریض شده!

پسرت
بهترین مریضی دنیا راگرفته
ماما‌ن!
قلب پسرت
گُرگرفته
ماما‌ن!
بگو به خواهرها
به لودا
به اولگا
بگو
پسرت
برادرشان
در به در شده
هر کلامی
می‌جهد بیرون
از دهان سوخته‌اش
رانده است و مطرود
حتی هر شوخی‌اش
مطرود است و رانده
دهان سوختهٔ پسرت
روسپی خانهٔ آتش‌گرفته‌یی است
قی می‌کند
روسپیان برهنه‌اش

مردم بو می‌کشند
بو
بوی سوختگی است

آتش‌نشانی کمک!
اما
آتش‌نشان‌ها
درنگ!
تورا به چکمه‌هایتان
تورا به برق کلاهتان
قلب مشتعلم را
با ملایمت
خاموش کنید
خودم
برایتان
آب خواهم آورد
.....

آکمه‌ایسم
Acméisme

این عنوان از کلمهٔ یونانی Akmé به معنی شکفتگی و کمال گرفته شده است و به نهضتی اطلاق می‌شود که در سال‌های ۱۹۱۲ الی ۱۹۱۴ در سن پترزبورگ باگردهم آمدن شش شاعر به وجود آمد. این شاعران عبارت بودند از **نیکلای گومیلف** Nikolä Goumilev (۱۸۸۶ ـــ ۱۹۲۱)، همسرش **آنا آخماتوا** Anna Akhmatova (۱۸۸۹ ـ ۱۹۶۶)، **سرگی گورودتسکی** S. Gorodetski (۱۸۸۴ ـ ۱۹۶۷)، **اوسیپ ماندلشتام** Ossip Mandelstam (۱۸۹۱ ـ ۱۹۳۸) و دو شاعر دیگر. در سال ۱۹۱۱ گومیلف شاعرانی را که می‌خواهند از قید رهبری «و. ایوانف» شاعر سمبولیست رها شوند دور خود جمع می‌کند و یک «کارگاه شاعران» تشکیل می‌دهد که چاپخانه و مؤسسهٔ نشر نیز در کنار خود دارد و جلسات منظم شاعران در کابارهٔ «سگ ولگرد» تشکیل می‌شود. سپس اعضاء مشهورتر این کارگاه که نامشان در بالا آمد، عنوان «آکمه‌ایست» به خود می‌دهند و مبارزه با عرفان سمبولیسم را آغاز می‌کنند. سه بیانیه برای آکمه‌ایسم نوشته می‌شود که دو بیانیهٔ اولی از گومیلف و گورودتسکی است که در ژانویهٔ ۱۹۱۳ در شمارهٔ اول مجلهٔ آپولون منتشر می‌شود، اما بیانیهٔ سوم را که عنوان آن سحرگاه آکمه‌ایسم *(Utro Akmeizma)* است، اوسیپ ماندلشتام نوشته است که مقاله‌ای سنگین و ظریف است و انتشار آن به عنوان بیانیه برای عامهٔ مردم امکان پیدا نمی‌کند. این مقاله سرانجام، شش سال بعد یعنی در سال ۱۹۱۹

منتشر می‌شود.

برای آکمه‌ایست‌ها اثر هنری صددرصد به دنیای محسوس تعلق دارد که باید آن را دوست داشت و به ویژه موجودیت شگرف آن، یعنی موجود انسانی و واقعیت‌های درونی او را (آخماتوا)، آثار برجستهٔ فرهنگ جهانی را، شهرها و کلیساهای جامع را (ماندلشتام) گیاهان و گل‌ها و حیوانات وحشی و کاشفان شجاع را (گومیلف)، نیروهای طبیعت را (گورودتسکی). و گورودتسکی معتقد بود که باید اسم نهضت را «آدامیسم» Adamisme (به معنی برداشت محکم و مردانه از زندگی) گذاشت. ماندلشتام عقیده داشت که باید در بوطیقای آکمه‌ایستی جایگاه اصلی را به «کلمه» داد: کلمه ـ تصویر، کلمه ـ صدا، کلمه ـ معنی. اندیشه‌های آکمه‌ایستی نخست در نامه‌هایی در باب شعر روسی از گومیلف بیان شد که از سال ۱۹۱۱ تا ۱۹۱۴ در مجلهٔ آپولون منتشر شدند و نیز در مقاله‌ای از او تحت عنوان «کالبدشکافی شعر» (۱۹۲۱)، و بالاخره در سلسله مقالاتی که ماندلشتام بعد از جنگ نوشت و در سال ۱۹۲۸ در مجموعه‌ای گردآوری شد.

آکمه‌ایسم نوعی انقلاب در سلیقه است: در برابر سمبولیسم آلمانی، از زیبائی فرانسوی، وضوح لاتینی و شجاعت انگلیسی دفاع می‌کند. حملهٔ متقابل سمبولیست‌ها و نیز رقابت پر سروصدای فوتوریست‌ها سبب شد که بحرانی در کارگاه شاعران پدید آید به طوری که در دسامبر ۱۹۱۳ آخماتوا و ماندلشتام پیشنهاد انحلال آن را دادند. در ۱۹۱۴ گومیلف به جبهه رفت. پس از پایان جنگ، در تابستان ۱۹۱۸ به پتروگراد برگشت، از همسرش (آنا آخماتوا) جدا شد و بدون شرکت آکمه‌ایست‌های دیگر، دومین کارگاه شاعران را (به اتفاق ایوانف و چند نفر دیگر) تشکیل داد و نیز تحت حمایت ماکسیم گورکی، آموزشگاهی برای شاعران جوان تشکیل داد. اما او به ظن قوی اشتباهاً به همکاری با گروه ۶۱ نفری که برای سرنگونی رژیم کمونیستی توطئه کرده بودند متهم شد و همراه آنان تیرباران شد.

همسر او آنا آخماتوا، که شعرش در عین بهره‌مندی از زیبائی کلاسیک دارای تصاویر بسیار روشن و ملموس و حتی گاهی مضامین ترانه‌های عامیانه است و در آنها درون‌نگری رثائی با لحن عرفانی درهم آمیخته است، یکی از بزرگ‌ترین و محبوب‌ترین شاعران معاصر شوروی شمرده می‌شود. وی ظاهراً چیزی از انقلاب نمی‌فهمید، لحن غنائی اندوهبار اشعارش، در عین حال به نوعی حال و هوای جنگ داخلی را داشت. اما با همهٔ اینها هرگز به فکر مهاجرت نیفتاد. به سکوت طولانی محکوم شد، به تاشکند تبعید شده بود و سال‌ها اشعاری را به آنکه امید چاپ شدن داشته باشد روی هم می‌انباشت، فقط در دوران حملهٔ آلمان نازی، احساسات میهن‌پرستانه‌اش به جوش آمد و شعری با عنوان باد جنگ ۱۹۴۰ ـ ۱۹۴۴ سرود که در سال ۱۹۴۶ با سانسور منتشر شد. سرانجام پس از بیستمین کنگرهٔ حزب کمونیست، منتخبی از اشعار غنائی خود را در ۱۹۶۱ و نیز شهر بی‌قهرمان را در سال ۱۹۶۳ انتشار داد.

گورودتسکی از «کارگاه شاعران» سر در آورده بود و با آثاری نظیر چند جریان ادبیات معاصر روس (۱۹۱۳) و چوبدست گل کرده (۱۹۱۴) به صورت نظریه‌پرداز آکمه‌ایسم درآمد. او پس از انقلاب به مضامین اجتماعی علاقه پیدا کرد و حتی داستان‌های منثور نوشت و اوپرانامه‌ها و اشعار میهنی نیز سرود.

اما تواناترین و با فرهنگ‌ترینِ شاعران آکمه‌ایست، اوسیپ ماندلشتام بود. او نیز شعری بسیار قوی، آهنگین، پیچیده و دشوار و آکنده از ارجاعات فرهنگی داشت. اما در سال‌های آخر زندگی کوتاه خود پیوسته از تبعیدی به تبعید دیگر رفت. در این میان به کارهای تجربی و نوشتن انواع مختلف ادبی به نثر در موضوعات مختلف پرداخت از این قرار: حسب حال، در هیاهوی زمان (۱۹۲۵)، تجربهٔ صور روایی تازه در مُهرِمصری (۱۹۲۸) و سفر به ارمنستان (۱۹۳۳) و اندیشه‌های انتقادی در پیرامون شعر (۱۹۲۸) و گفتگو دربارهٔ دانته (که در سال ۱۹۳۰ نوشته شده بود و در ۱۹۶۷ چاپ شد) و بالاخره اشعار سال‌های تبعید در

دفترهای وورونژ (۱۹۳۵ ــ ۱۹۳۷) که در آستانهٔ آخرین دستگیریش سرود و در سال ۱۹۳۸ در یکی از اردوگاه‌های کار اجباری درگذشت.

آکمه‌ایست‌ها که وضوح لحظه را به فضای بی‌ثبات و مبهم سمبولیسم ترجیح داده بودند، دنیائی منظم‌تر اما محدودتر آفریدند که قدرت نوجوئی فوتوریسم را نداشت؛ دوران رواج آکمه‌ایسم به عنوان مکتب هم بسیار کوتاه بود، اما وجود شاعران بزرگ در این مکتب تأثیر آن را در ادبیات جهان پایدار کرد بخصوص که ماندلشتام و پاسترناک و نیز مایاکوفسکی شاعر بزرگ دیگر آن عصر که فوتوریسم روسی را پایه گذاشته بود، خود جزو حلقهٔ زبانشناسی مسکو بودند که به کارهای جدی تئوریک دربارهٔ شعر و ادبیات پرداخت و فرمالیسم روس را پایه گذاشت.

گفتنی است که آکمه‌ایسم در آغاز کار، در سال ۱۹۱۴ از سوی منقدان و جامعه‌شناسان مارکسیست به خوبی استقبال شده بود (شاید به این سبب که در مخالفت آن با عرفان سمبولیستی نوعی ماتریالیسم را می‌دیدند)، اما پس از انقلاب به آن عنوان «ادبیات اشراف و زمینداران» دادند و محکومش کردند. و ماندلشتام با شهامتی که جانش را بر سر آن گذاشت در سال ۱۹۳۷ اعلام داشت که «من نه مرده‌ها را انکار می‌کنم و نه زنده‌ها را.» و اکمه‌ایسم را «حسرت فرهنگ جهانی» نامید. موج بدگوئی و تهمت زدن به آکمه‌ایسم (و نیز به فرمالیسم) در سال ۱۹۴۵ با گزارش ژدانف به اوج خود رسید.

نمونه‌هائی از آثار شاعران آکمه‌ایست

شعر

از آنا آخماتوا (۱۸۸۹ ــ ۱۹۶۶)

Anna Akhmatova

چرا این قرن بدتر از قرن‌های دیگر است
شاید از این رو که غرق در اضطراب
روی سیاه‌ترین زخم خم شده است
بی‌آنکه بتواند درمانش کند.

□

در غرب، خورشید زمینی هنوز پرتوافکن است
و زیر اشعه‌اش بام‌های شهر می‌درخشند
اینجا زنی سفیدپوش بر درها صلیب می‌کشد
و آهسته کلاغ ها را صدا می‌کند.

حال که

اوسیپ ماندلشتام (۱۸۹۱ ــ ۱۹۳۸)
Ossip Mandelstam

حال که نتوانستم دست‌هایت را برای خود نگه دارم
حال که به لب‌های ابریشم و نمکت خیانت کردم
باید در آکروپل منتظر صبح باشم.
از گریه‌های ستون‌های باستانی چقدر بیزارم!

آخائی‌ها در تاریکی اسب‌شان را آماده می‌کنند
سوهان با دندانه‌هایش جدارها را می‌ساید
هیچ راهی نیست که جشن خون نگیرند،
هیچ نامی، صدائی، اثری از تو نیست.

چگونه توانستم، چگونه، که بازگشتت را باور کنم؟
چرا با شتاب از تو جدا شدم؟
هنوز خروس نخوانده است، روز نیست،

و تبر آتش هنوز به کار نیفتاده است.

جدارها را گریهٔ صمغ مروارید نشان کرده است
و شهر اسکلت چوبی خود را شناخته است
اما خون به هنگام حمله فواره زده و جادو
جنگجویان را در خواب، سه بار افسون کرده است.

«تروا»ی مهربان کجاست؟ حرمسرا و شاه کجاست؟
ویران خواهد شد، ای پریام، کبوترخان بلند
و از هر پیکانی تا پیکان دیگر رگباری از چوب فرو می‌ریزد
و چوب‌های دیگری مانند درخت فندق از زمین بالا می‌روند.

ستاره پنهان شده است، دوخت بی‌درز،
سپیده دم، پرستوی خاکستری به شیشه خورد
و روز، همچون گاوی که روی کاه بیدار شود،
در میدان آکنده از خواب، خود را می‌رهاند.

اکسپرسیونیسم

Expressionisme

در فرانسه، اکسپرسیونیسم مدت‌ها به عنوان نوعی مصیبت آلمانی دور انداخته شده بود. **پل موران**، در متنی که به جاذبه و نفوذ ادبیات فرانسه در جهان اشاره می‌کند، می‌نویسد: «لندن و نیویورک ... چشم‌هایشان به ما دوخته شده بود... از برلین حرف نمی‌زنم که آن سال‌ها در میان وحشت تورم و گرسنگی و اکسپرسیونیسم دست و پا می‌زد.»

از این رو در نظر فرانسوی‌ها اکسپرسیونیسم دوزخ دیگران بود یا دستکم نوعی سقوط زیبائی شناختی به دنبال شکست نظامی، سیاسی و جهانی. آثار تشنج‌آلود و نارس آن خبر از ورشکستگی تاریخی ملت آلمان و سران آن می‌داد و جالب اینجاست که فرانسوی‌ها در عین حال که اکسپرسیونیسم را نمی‌شناختند، از محکوم کردن آن ابائی نداشتند و از این نکته بی‌خبر بودند که ادبیات آلمان با ظهور اکسپرسیونیسم گذشته از اینکه دیگر نمی‌خواهد دنباله‌رو و مقلد ادبیات بیگانه باشد، تأثیر این انقلاب ادبی که تنها هنرمندان یک نسل انجام دادند و بیش از ده سال دوام نیافت، پس از از میان رفتن آن نیز، هم در آلمان و هم به طورکلی در ادبیات و هنر جهان باقی خواهد ماند. تاریخ انفجار اکسپرسیونیسم ــ زیرا این جریان برخلاف فوتوریسم و سوررئالیسم، نه نهضت حساب شده‌ای بود و نه مکتب تأسیس یافته‌ای ــ سال ۱۹۰۷ است و پایان آن چند سالی پس از شکست آلمان در جنگ جهانی اول.

این دوران کوتاه در عین حال دوران بسیار آشفته‌ای در تاریخ جهان است. در همین مدت کوتاه، گذشته از جنگ جهانی، انقلاب اکتبر در روسیه پیش آمد، و عمر امپراتوری آلمان نیز پایان یافت. در عالم هنر نیز در کشورهای مختلف، پدیده‌های مشابهی در پیدایش اکسپرسیونیسم آلمان مؤثر بودند: (گوگن، ون‌گوگ، استریندبرگ، مونش، داستایفسکی.)

اکسپرسیونیسم در واقع ناشی از نوعی برخورد تازه با زندگی است. یا بهتر بگوئیم پیش‌بینی فاجعه است. در یک جامعهٔ سرمایه‌داری وقیح و مسلط، پرولتاریا از نظر اکثریت بر امپریالیسم پیروز شده بود، اما نتیجهٔ این پیروزی جنگ و شکست و جمهوری ناپایدار وایمار بود.

خلاصه اکسپرسیونیسم نتیجهٔ زیبائی‌شناختی کلاف سردرگم فجایع گوناگون نیست، بلکه عصیانی بر ضد آنهاست. همان‌سان که مالاپارته در کتابی «تکنیک کودتا» را توصیف کرد، شاعران و نقاشان اکسپرسیونیست هم در واقع تعریفی از ملال و عذاب تمدن امروز را ارائه دادند. در این طرز تلقی، هنر از چهارچوبهٔ زیبائی‌شناسی فراتر می‌رود و ریشه‌های خود را در اعماق زمینه‌های مذهب، فلسفه، سیاست و اجتماع فرو می‌برد. عناصر تشکیل دهندهٔ خود را با در آمیختن زمینه‌های فلسفی، کیهانی، ایده‌آلیستی و اخلاقی، به امید انقلاب اجتماعی از این زمینه‌ها می‌گیرد. بنابراین، اکسپرسیونیسم می‌خواهد که احساسات «اساسی» و «وضع بشری» را آنچنان که هست بیان کند.

این احتیاج تازه به بیان را تنها حوادث تاریخی، مثل جنگ و انقلاب، اقناع نمی‌کند: اکسپرسیونیسم در سال ۱۹۱۰ به‌کلی شکل گرفته و تأسیس شده است. هنرمندان اکسپرسیونیست دلیل اصلی این احتیاج به بیان را در این می‌دانند که جنگ و انقلاب را نتیجهٔ اشتباهات بسیار قدیمی‌تر جامعهٔ سرمایه‌داری می‌شمارند. اعتراض اکسپرسیونیست‌ها به ویژه ناظر بر تسلط روزافزون تکنیک بر زندگی بود و نوعی جهان‌بینی صددرصد پوزیتیویستی و از خود بیگانگی که بر روابط انسانی حاکم شده بود. اکسپرسیونیست‌ها این ارزش‌های

حاکم را به‌کلی دور ریختند. به نیروهای فردی‌شان میدان دادند، برداشت‌های ضد ناتورالیستی، ناهماهنگ و آنارشیستی‌شان در میان سرمایه‌داران سال‌های پیش از جنگ اول تخم وحشت پاشید. بیشتر معاصران آنان نتوانستند توجه کنند که فریاد هذیان‌آلود در هنر تا چه حدی نشانهٔ اغتشاشات و بحران‌های آینده است.

اکسپرسیونیسم عصیان است و پیشگوئی فاجعه (Apocalypse). تجربهٔ انحطاط و بحران تمدن، و (به گفتهٔ ی.فان هودیس J. Van Hoddis) احساس پیش از وقوع «آخرالزمان»، این هنرمندان را به فکر تغییر اساسی وضع موجود می‌اندازد. شور، تغییر، عمل، بازگشت، آزادی و انقلاب کلمات رایج در آثار این هنرمندان است.

اکسپرسیونیسم به رغم انکار سنت، می‌توان گفت که در یک خط تاریخی در صف جریان‌هائی مانند باروک و «طوفان و شور» قرار می‌گیرد و نیز الهام‌بخشان و پیشاهنگانی در جهان ادب و اندیشه دارد (از قبیل کلایست، هولدرلین، بوشنر، کیرکه‌گور، بودلر، رمبو، ویتمن، نیچه). اما با تمام این احوال قالب‌های سنتی را نفی می‌کند و از ادبیاتی دفاع می‌کند که تنها ادبیات باقی نمی‌ماند. اعتراض بر ضد قراردادهای موجود قالب هنری، در عین حال انکار چهرهٔ جامعهٔ بورژوائی است و قیامی بر ضد نظم موجود.

تحلیل و تعیین انواع تمایلات هنری اکسپرسیونیست‌ها کار دشواری است. در میان آنها رویای معصومیت را درکنار پیش‌بینی فاجعه و شور مذهبی را در کنار فریادهای خشم آگین مبارزهٔ طبقاتی می‌بینیم. و بالاخره هجو سرد و دقت کلینیکی تحلیل را درکنار انفجار نومیدی و ویرانگری دادائیستی را درکنار تعصب شدید. یگانه صفت مشترک بین همهٔ آنها تمایل به افراط و واژگون ساختن ارزش‌هاست.

□

در واقع اثری که پیش از خود مکتب به وجود آمده است مظهر آن شمرده می‌شود، تابلوئی است از **ادوارد مونش** Edvard Munch (۱۸۶۳ ــ ۱۹۴۴) نقاش نروژی با عنوان فریاد: موجودی دیوانه از خشم، لرزان در کنار نرده‌های پلی مشرف بر دریا که گوئی بر اثر تشنجی بالا آمده است، گونه‌هایش را با دو دست فشار می‌دهد و زیر آسمان خونین فریاد می‌کشد. در فاصلهٔ دور، دو نفر با شاپوهای بلند، پشت به او دور می‌شوند.

باری این فریاد وحشت و ترس از زندگی در جامعهٔ اسکاندیناوی برخاسته بود که جامعه‌ای بود اصلاح‌طلب و پاکدین و بورژوا.

کلمه

کلمهٔ اکسپرسیون Expression از دو قسمت ex که پیشوند به معنی «خارج» است و pression به معنی فشار و فشردگی تشکیل شده است. این کلمه در زبان‌های اروپائی معانی متعدد دارد: هم به معنی بیان، عبارت، اصطلاح ـ حالت قیافه است و هم به معنی ابراز حالات درون و بالاخره به معنی فشردن است از آن نوع که میوه‌ای را بفشارند تا آبش در بیاید. عنوان «اکسپرسیونیسم» در واقع ناظر به دو معنی اخیر است.[1]

در فرهنگ فرانسوی «لیتره» می‌خوانیم: عرق کردن بر اثر اکسپرسیون به قطره‌های عرقی گفته می‌شود که بر چهرهٔ کسانی که از درد شدید رنج می‌برند و به ویژه بر چهرهٔ محتضران ظاهر می‌شود. این صحنهٔ اصلی ظهور اکسپرسیونیسم است که از دل احساس گناه و احتضار تکیه‌گاه‌هائی برای بیان خود پیدا می‌کند، آنگاه بر اثر مبالغه در سبک، تکان دهنده‌تر می‌شود: بدن برای این به وجود آمده است که درهم شکسته شود. نگاه پیوسته متوجه

۱. آنهائی که با اقتباس از فرهنگ‌های عربی اصطلاح «تعبیرگرائی» را در مقابل اکسپرسیونیسم به‌کار می‌برند توجه ندارند که «تعبیر» در عربی به معنی «سخن از کسی و یا از دل خود گفتن» (ناظم‌الاطباء) است و حال آنکه در فارسی ما آن را به معنی «تفسیر و تاویل» به‌کار می‌بریم و اکسپرسیونیسم چنین معنائی ندارد.

صحنه‌های دلخراش است. در این «موزهٔ خیالی» از واقعیت‌های جامعه ... گرفته تا جسدهای **گوتفرید بن** G. Benn جای می‌گیرد.

بحران تمدن جدید

اکسپرسیونیسم اندیشهٔ رومانتیک مدرنیته‌ای را که گور خود را می‌کند و به سوی خودکشی می‌رود تا حد کاریکاتور مبالغه‌آمیز کرده است. همان طور که در رمان مرد بی‌خاصیت **روبرت موزیل** Robert Musil (۱۸۸۰ ــ ۱۹۴۲) ماجرا با یک کاهش فشار هوا و یک تصادم اتومبیل آغاز می‌شود. اکسپرسیونیست‌ها که هم تحت تأثیر آهنگ زندگی شهری و پیشرفت تکنیک هستند، و هم غرق رویای فاجعهٔ آینده و سر بر آوردن زندگی دوباره، می‌خواهند که رفاه بورژوازی و تشخیص حسابگرانه و متظاهرانهٔ آن را با پتکی ویران کنند. بین سال‌های ۱۹۰۹ و ۱۹۱۸، جامعهٔ روشنفکری و هنری آلمان خود را با اعتراض کوبندهٔ اکسپرسیونیسم که، همراه فوتوریسم، یکی از پیشروترین جریان‌های هنری قرن بود روبرو دید. بیانیه‌های جنگجویانه، یکی به دنبال دیگری منتشر می‌شد. یکی از مجله‌هائی که ناشر افکار و آثار این نهضت بود، نام نمادین *Sturm* (طوفان) را داشت که در عین حال یادآور Sturm und Drang (طوفان و شور) قرن پیش بود. مجلهٔ دیگر *Aktion* (عمل) نام داشت. اشتورم برای اولین بار ترجمهٔ اشعاری از رمبو و بلزساندرار را چاپ کرد و آکسیون اولین مجله‌ای بود که بحث دربارهٔ آثار کافکار را شروع کرد و گذشته از اکسپرسیونیست‌ها، دادائیست‌های آینده و منتقدی مانند **والتر بنیامین** نیز در آن مقاله می‌نوشتند. در شمارهٔ ماه مه **۱۹۱۳** **آلفرد دوبلین** مقاله‌ای نوشت که در آن از نوشته‌ای «سینماتوگرافیک» دفاع می‌کرد و از ضرورت «نجات از انسان» و داشتن جرأت تخیل پر تحرک.

شعر تازه‌ای که از تئاتر و کاباره سر برداشته بود، غرایز و احساس‌های پیچیده‌ای را با شدت هر چه تمام‌تر بیان می‌کرد و به گفتهٔ **گوتفرید بن** Gottfried

Benn (۱۸۸۶ ـ ۱۹۵۶) «خیزش آتشفشانی کینه، جذبه و عطش انسانیتی تازه و زبانی که گوئی منفجر می‌شود تا دنیا را با خود منفجر کند.» اکسپرسیونیسم می‌خواهد حتی در صورت لزوم با خشونت تکلیف خود را با زبان استادان هنرها، سلاح‌ها و قوانین آنان روشن کند و با زبانِ مادرِ نویسنده‌ها و طبیعتِ مادرِ نقاشان قطع رابطه کند.

نیهیلیسم اکسپرسیونیست‌ها با قالب‌های بورژوازی هم مقابله می‌کند. این ارادهٔ تجدیدنظر در زیبائی شناسی و آوردن سبک طوفانی، آنها را به سوی درهم شکستن قید داستان و موضوع آن رهبری می‌کند. اگر نقاشی و یا تئاتر اکسپرسیونیستی در قید «تصویرسازی» است، هدف از این کار به‌کلی متفاوت است. «تصویر» برای اکسپرسیونیست‌ها تنها وسیله‌ای است برای ایجاد حفره‌ای در واقعیت، بیرون کشیدن استخوان‌های آن و تشریح آن مانند اجساد گندیدهٔ گوتفرید بن[1] و کاویدن آنچه مرئی است تا دور دست تا آنجاکه مانند «فرشتهٔ» ریلکه در نامرئی مستحیل شود. عجیب‌تر اینکه این آرمان‌گرائی دیوانه‌وار با اندیشیدن دربارهٔ ماده نیز همراه است. تکنیک و شرائط هنر با مهارت عجیبی پیشرفت می‌کند. زایش دوبارهٔ کنده‌کاری بر روی چوب، اصلاحات آدلف آپیا Adolphe Appia (۱۸۶۲ ـ ۱۹۲۸) در تئاتر، یا رد قرارداد روانشناختی در رمان، به عنوان مثال در قتل یک گل اشرفی از آلفرد دوبلین Alfred Döblin (۱۸۷۸ ـ ۱۹۵۷). بدین‌سان اکسپرسیونیسم Mimesis (تقلید) ارسطوئی راکه در ناتورالیسم و یا نقاشی امپرسیونیستی نیز ادامه داشت، از هم پاشید. از نظر اکسپرسیونیست‌ها عمر تقلید از طبیعت به سر آمده بود، انتزاع (Abstraction) می‌توانست به دنیا بیاید و همراه آن، هنر مدرن. آبستراکسیون را واسیلی کاندینسکی W. Kandinsky (۱۸۶۶ ـ ۱۹۴۴) که نقاش اکسپرسیونیست بود، در سال‌های پیش از جنگ جهانی اول ابداع کرد. آیا این قطع رابطه با تقلید ارسطوئی چگونه صورت گرفت؟ پل کله Paul Klee (۱۸۷۹ ـ ۱۹۴۰) در

۱. در نمونه‌های اکسپرسیونیسم آورده‌ایم.

این باره می‌گوید: «برای امپرسیونیسم، نقطهٔ قاطع آفرینش اثر هنری لحظه‌ای است که هنرمند از طبیعت تأثیر می‌پذیرد، برای اکسپرسیونیسم لحظهٔ بعدی مطرح است، یعنی لحظه‌ای که آن تأثیر درونی شده، با ترکیبی تازه ظاهر می‌شود.» ...

بالاخره اکسپرسیونیست‌ها به نیروی کلمه و هنر و قدرت مطلق اندیشه‌هائی که باید عصیان آنها را به نتیجه برساند باور دارند. سرکوب انقلاب آلمان، چه اسپارتاکیست و چه باواریائی، که بیشتر آنان در آن شرکت داشتند، ضربهٔ قاطع را به ایدآلیسم آنها وارد آورد. جریان‌های پیشرو دیگر از قبیل «دادا»، «عینیت تازه» یا «هنر پرولتاریائی» نیز به درهم ریختن مکتب کمک کردند، اما همهٔ بدگویان به اکسپرسیونیسم به آن مدیونند، زیرا در واقع خود آنان وارثان آنند. زیرا اکسپرسیونیسم دو چهره دارد: تحت تأثیر رنج‌های درون و گذشتهٔ رومانتیک در آلمان، آخرین فریاد درون‌گرائی است و نیز آخرین فریاد آن فردی است که به گفتهٔ هوفمانشتال، در سنگرهای جنگ جهانی جان داده است. اکسپرسیونیسم تأثیراتی زایل نشدنی در آینده می‌گذارد. دوران تازه‌ای را افتتاح می‌کند، دوران انتزاع و هنر که از مرزهای خود فراتر می‌رود و «موضوع» را منتفی می‌سازد. خلاصه اکسپرسیونیسم به رغم حسرت‌هایش که درکار شاعری مانند «بن» بسیار محسوس است و پیوستن بعضی از پیروان آن را به نازیسم توجیه می‌کند، در واقع دوران تازه‌ای را آغاز کرده است.

زندگی‌نامهٔ اکسپرسیونیست‌های بزرگ شهادتنامه‌ای است بر خلاقیت، نیهیلیسم و سرکوب شدن آنان: عده‌ای خودکشی کردند، عده‌ای زندانی شدند و یا در بازداشتگاه‌های مرگ هیتلر یا استالین از میان رفتند و بعضی‌ها نیز مانند داستان‌های جنائی در حوادث گوناگون کشته شدند. آنان در موجودیت سریع و تشنج‌آلودشان، هنر مدرن را به میان کشیدند و دلتنگی‌ها و اسرار آن را بیان کردند.

در ادبیات

یک انقلاب نارس

نهضت اکسپرسیونیستی را نمی‌توان مانند کوبیسم، فوتوریسم یا سوررئالیسم، با برنامه‌ای که یکی از پیشوایان آن اعلام کند و همهٔ عقاید خودشان را در آن شرح دهد، تعریف کرد. در عوض، راحت‌تر است که آن را در زمان محدودی در اطراف جنگ اول جهانی قرار دهیم. یا دقیق‌تر بگوئیم در سال ۱۹۱۶، سال وحشتناک کشتار انسان‌ها. پیشاهنگان اکسپرسیونیسم از ۱۹۱۰ تا ۱۹۱۵ اقلیتی از روشنفکران تحقیر شده و عاصی ـ هنرمند، نویسنده و به ویژه دانشجو ـ بودند. بعد دوران لت‌وپار شدن در جنگ‌های سنگری پیش آمد که ناگهان سراسر یک نسل را از خواب فراموشی بیدار کرد. سرانجام بین سال‌های ۱۹۱۷ و ۱۹۲۱، تاریخ اکسپرسیونیسم که پدیده‌ای اختصاصاً آلمانی بود، با تاریخ انقلاب ناموفقی درآمیخت که بیش از اینکه انقلاب اجتماعی باشد جنبهٔ انقلاب فرهنگی داشت.

سه موردی که از زمینهٔ اجتماعی سرچشمه می‌گیرد، جهات اصلی این جنبش را مشخص می‌کند: یک برخورد تند بین نسل‌ها، همان‌سان که به تناوب در تاریخ آلمان پیش می‌آید. به عنوان مثال می‌توان به «طوفان و شور» سال‌های ۱۷۷۰ تا ۱۷۸۰ اشاره کرد؛ یک بحران تمدن که آلمان پیش و بعد از جنگ، بیش از تمام کشورهای دیگر اروپا با آن روبرو بوده است. و بالاخره فاجعهٔ ضعف ارتباط که در آغاز قرن بیستم در سراسر دنیا جستجوی نومیدانه‌ای را برای بیان تازه سبب شد.

چند حادثهٔ فرهنگی هم در این میان حائز اهمیت است: درخشش اندیشهٔ نیچه پس از مرگش، کارهای فروید و تعبیر خواب او، جریان‌های غیرعقلانی در فلسفه، رمان اولیس جویس، افسانهٔ رمبو، کشف تئاتر ضدناتورالیستی **استریندبرگ**، کشف مجدد آثار **گئورگ بوشنر** G. Büchner (۱۸۱۳ ـ ۱۸۳۷)، پژوهش‌هائی در موسیقی به ویژه موسیقی **استراوینسکی** و همچنین اولین

آشنائی‌ها با جاز، موفقیت کاباره‌های ادبی که **فرانک وِدِکیند** F. Wedekind (۱۸۶۴ ـ ۱۹۱۸) از پایه‌گذاران آنها بود. بالاخره نمایش‌های جشن بازارها (Foires) و نمایش‌های ورزشی که از آن پس با زندگی فرهنگی مردم در خواهد آمیخت.

با وجود این، اغلب تأثیرات اولیه از هنرهای تجسمی مایه می‌گیرد، نخست از **وان‌گوگ**، **مونش** و **رودن**، سپس از گروه انقلابی آلمانی Die Brücke (پل)، از پیکاسو و کوکوشکا Kokoschka، از گروه هنری der Blaue Reiter (سوارکار آبی، که نام یکی از آثار کاندینسکی را روی آن گذاشته بودند) و بحث و جدل شدید دربارهٔ هنر آبستره که از سال ۱۹۱۱ از سوی وورنیگر Worringer و کاندینسکی Kandinski رواج یافت.

بدین‌سان سلسله مراتبی در میان وسائل بیان برقرار می‌شود، در درجهٔ اول نقاشی قرار دارد و پس از آن نوبت شعر می‌رسد، در جایگاه سوم تئاتر قرار دارد و به دنبال تئاتر است که مسئلهٔ صحنه‌سازی و کورئوگرافی مطرح می‌شود. پس از اینهاست که رمان، موسیقی و سینما وارد میدان عمل می‌شوند و انتهای صف، معماری و هنرهای تزئینی قرار می‌گیرند. البته در این میان هنر تبلیغات را هم نباید فراموش کرد. زیرا در واقع در برابر پوسترها و ویترین مغازه‌ها بود که بعدها قسمت اعظم مردم با روحیه و سبک اکسپرسیونیسم آشنا شدند و به آن گرویدند.

کانون‌های نهضت ادبی بخصوص مجله‌ها بودند که در برلین و شهرهای مهم منتشر می‌شدند. مشهورترین آنها در برلین *der Sturm* در سال ۱۹۱۰ و *Aktion* از ۱۹۱۲ به بعد بود. «اشتورم» رنگ سیاسی نداشت و فقط به هنرها می‌پرداخت. از سال ۱۹۱۲ به نقاشی آبستره و مکتبی که در هنر، شعر و تئاتر نمایندهٔ اکسپرسیونیسم خاصی شمرده می‌شد، متمایل شد. آکسیون ملتزم‌تر بود. قبل از جنگ مجله‌ای صلح‌طلب بود و موافق نهضت اکتیویست Aktiviste که کورت هیلر Kurt Hiller به وجود آورده بود، اما در سال ۱۹۱۰ **هاینریش مان**

H. Mann (۱۸۷۱ ـ ۱۹۵۰) با بیانیه‌ای که تحت عنوان روح و عمل *(Geist und Tat)* منتشر ساخت آن را تحت تأثیر قرار داد.

سانسور ایام جنگ، این انسان‌های آزاد را سخت آزار داد. اما باید توجه داشت که نتوانست آن‌سان که در فرانسه عمل کرده بود، در آلمان نیز فعالیت کند و انتشار اندیشه را متوقف سازد.

همهٔ نسل روشنفکران به طور مسلم، خصومت شدیدی با رژیم ویلهلم دوم داشتند. حال چه از طریق ورود به حزب به این خصومت اعتراف کنند و چه این کار را نکنند، در هر حال مخالف سیستم سرمایه‌داری بودند که در آن سال‌ها در آلمان در نهایت رفاه، مسلط بود. بین ۱۹۱۰ و ۱۹۲۱ جوانان بین ورود به سازمان‌های سوسیالیستی و آنارشیستی، یعنی مخالفت ساده توأم با عدم خشونت و حرکات انقلابی مردد بودند.

از یأس تغزلی تا خوشبینی انقلابی

اولین و مهم‌ترین گلچین اشعار اکسپرسیونیستی عنوان شفق انسانیت *(Menschheitsdämmerung)* داشت. این مجموعه که در سال ۱۹۱۹، **کورت پنیتوس** انتخاب و منتشر کرده بود، در سال ۱۹۵۹ نیز انتشار یافت و ناگهان مردم را متوجه آثاری ساخت که در دوران حکومت نازی مجبور شده بودند فراموش‌شان کنند. یعنی با آمدن هیتلر و نازی‌ها ادبیاتی که می‌توانست به عنوان فریاد ملت‌ها جهانی شود در نطفه خفه شده بود. می‌توان گفت که تا بیست و اندی سال پس از نابودی هیتلر و نازیسم نیز دنیا چنان که می‌بایست اکسپرسیونیسم آلمان را نشناخته بود و بحث‌های جدی دربارهٔ آن در سی سال گذشته صورت گرفته است.

در این مجموعه اغلب شاعران توانای آن دوران معرفی شده‌اند. به عنوان مثال **الزه لاسکر ـ شولر** Else Lasker_Schüler (۱۸۶۹ ـ ۱۹۴۵) که تغزل بسیار شخصی او، واقعیت را به دنیائی رویائی بدل کرده است که او در آن احساسات

آتشین و آزاد خود نیز نوعی نگرانی عمیق مذهبی را بیرون می‌ریزد. گئورگ هایم G. Heym (۱۸۸۷ ـ ۱۹۱۲) که در برلین زندگی می‌کرد و ارنست اشتدلر E. Stadler آلزاسی (۱۸۸۳ ـ ۱۹۱۴) و گئورگ تراکل اتریشی (۱۸۸۷ ـ ۱۹۱۴). در میان این شاعران، خیالپردازتر از همه هایم است: از نبردهای وهم آلودی سخن می‌گوید که هرگز ندیده است و نیز از تودهٔ اجساد و نعش‌ها. عده‌ای معتقدند که او در شعرش جنگ جهانی آینده را که خود دو سال پیش از آغاز آن درگذشت پیش‌بینی کرده است. شعر لاشهٔ بودلر، شعری شوم و بسیار جگرخراش را به او الهام می‌کند که از مضامین رمبو نیز، نظیر اوفلیای مغروق که برشت نیز در بَعل خود از آن یاد می‌کند مایه می‌گیرد. در شعر «هایم» این اوفلیا، غوطه‌ور در آب پیش می‌رود و پیشاپیش او موکبی از خفاشان روانند و موش‌ها در گیسوانش لانه کرده‌اند. اشتدلر از اوزان بلند و زیبا و تصویرهای زنده برای نشان دادن جنگل شهرها استفاده می‌کند (منظرهٔ پل کُلن، از داخل قطار). تراکل، بیش از همه غرق در تصور مرگ و پایان دنیاست که آن را به ویژه در شعر شب که از یک تابلو مکاشفاتی کوکوشکا مایه گرفته است مجسم می‌کند.

اولین مجموعه‌های اشعار گوتفرید بن: سرداب مردگان (*Morgue* ۱۹۱۲)، فرزند (*Söhne* ۱۹۱۲) و گوشت (*Flaisch* ۱۹۱۷) نمونه‌های مشخص اشعار اکسپرسیونیستی بودند. او که مانند بسیاری از نویسندگان نسل خویش، پزشک بود، در اشعاری مانند گردش در بخش سرطانی‌ها، نفرت‌آورترین مناظری را که شغل او دیدن‌شان را ایجاب می‌کرد، با چنان صراحتی تحلیل می‌کند که پوچی زندگی روزمره را به خواننده‌اش نیز نشان می‌دهد. او در نوشتهٔ منثوری چنین می‌گوید: «بین دنیا و من طلاق روی داده است، یک فاجعهٔ اسکیزوئیدی.»

در میان شاعران متعدد دیگر نام ایوان گول Ivan Goll (۱۸۹۱ ـ ۱۹۵۰) شایستهٔ ذکر است. او که آلزاسی است به اتفاق همسرش «کلرگول» نزدیک‌ترین رابط بین اکسپرسیونیسم آلمان و سوررئالیسم فرانسه است.

اکسپرسیونیسم در تئاتر

در تئاتر نیز مانند نقاشی، پیش از اینکه سخن از مکتبی در میان باشد اولین آثار اکسپرسیونیستی در شمال اروپا (در سوئد) نوشته شد. **اوگوست استریندبرگ** August Strindberg (۱۸۴۹ ــ ۱۹۱۲) نویسندهٔ معروف سوئدی در سال‌های آخر عمرش نمایشنامه‌هائی نوشت که به آثار اکسپرسیونیستی او شهرت دارند و مشهورترین آنها که از آثار الهام‌بخش مکتب نیز شمرده می‌شود نمایشنامهٔ راه دمشق (۱۸۹۹) است.

به تدریج که مسائل فردی جای خود را به مسائل بشری می‌داد، تئاتر نیز جای شعر را می‌گرفت زیرا مناسب‌ترین شکل برای بیان درگیری‌های اجتماعی بود. اگرچه نمایشنامه‌نویسان اکسپرسیونیست تحت تأثیر استریندبرگ بودند، پیشگام مستقیم آنها **فرانک ودکیند** F. Wedekind (۱۸۶۴ ــ ۱۹۱۸) نه تنها از استریندبرگ بلکه از ایبسن و نیچه و هاوپتمان هم الهام گرفته بود. او نویسندهٔ نمایشنامه‌هائی در اعتراض به جامعهٔ بورژوائی بود و با استفاده از نمایش به سبک سیرک به فرمانروائی تئاتر ناتورالیستی و روانشناختی پایان داد. مبنای تئاتر اکسپرسیونیستی بر این است که نویسنده از طریق شخصیت‌هایش ارتباط شخصی و درونی نیرومندی را با تماشاگرانش ایجاد می‌کند تا آنها را در دیدی که از دنیا و جامعه دارد شریک کند. اکسپرسیونیسم با ترک صحنهٔ معمولی تئاتر و جایگزین کردن فضای آزاد و مناسبی برای نمایش، به دست کارگردانانی نظیر: **لئوپولد یسنر** L. Jessner و **ریشارد وایشرت** R. Weichert سبک تازه‌ای در تئاتر به وجود آورد. تئاتر باید «غیرواقعی‌ترین واقعیت‌ها» (به گفتهٔ ایوان گول) باشد و یا (به گفتهٔ ب. زوندی P. S. Zondi) «تغییر شکل ذهنی دنیای عینی.»

اولین اثر نمایشی اکسپرسیونیسم، یک قلم‌انداز اوسکار کوکوشکا بود با عنوان قاتل، امیدزنان که در سال ۱۹۱۰ در مجلهٔ اشتورم منتشر شد و جنجال بپا کرد. در این اثر نقاش کوشیده بود که رنگ‌های تند و خام نقاشی را در تئاتر مورد

استفاده قرار دهد.

در ۱۹۱۲ نمایشنامه‌هائی به وجود آمد که آنها را «نمایشنامه‌های برنامه» و یا «بیانیه» نامیدند. این نمایشنامه‌ها عبارت بودند از گدا اثر **راینهارد سورگه** Reinhard Sorge (۱۸۹۲ ــ ۱۹۱۶)، پسر از **والتر هازنکلور** Walter Hasenclever (۱۸۹۰ ــ ۱۹۴۰) و روز بی‌روشنائی اثر **ارنست بارلاخ** Ernst Barlach (۱۸۷۰ ــ ۱۹۳۸). برنامهٔ این نمایشنامه‌ها عصیان پسران است بر ضد پدران. گدا(*Der Bettler*، ۱۹۱۲) اثر سورگه نمایشنامه‌ای است به نظم و نثر. قهرمان جوان پدرکش آن‌که تجسم احساس ناب است به آلمان می‌رود و همهٔ علائق خود را با زمین و انسان‌ها قطع می‌کند. از نظر سورگه تغییر ماهیت قهرمان، شاعر، سپس فرزند و سرانجام گدا در درجهٔ اول نوعی ریاضت است. برای بارلاخ «پسر» همان «پسر خدا» است که «روح‌القدس» در قالب یک نابینا می‌آید و او را از مادر زمینی‌اش جدا می‌کند تا وقتی که زمان آن فرا رسد، رسالت «منجی» را انجام دهد. این برنامه، در اثر «هازنکور» سیاسی و انقلابی است. او نسل فرزندان را به آغاز نبرد با همهٔ سرکوب‌های اجتماعی فرا می‌خواند. اجرای پسر در سال ۱۹۱۷ آغاز رواج عظیم تئاتر اکسپرسیونیستی در آلمان بود.

در بورژواهای کاله (۱۹۱۳) اثر **گئورگ کایزر** G. Kaiser (۱۸۷۸ ــ ۱۹۴۵) نگرش نویسنده مبنی بر تحلیل عمیق علل ناخودآگاه است: قربانی که وعده داده شده بود، پاک نبود، می‌بایستی دوباره مطرح شود تا انسان تازه به وجود آید. نمایش از بامداد تا نیمه‌شب (۱۹۱۶) پدیدهٔ تحول انسان را در یک محیط کافکائی نشان می‌دهد: مردی به طور ناگهانی به محاکمه کشیده می‌شود، و در طول روزی که این ماجرا جریان دارد، پوچی جامعه‌ای را که با قراردادها و با پول بر سر پاست کشف می‌کند و در عین حال با روح خود آشنا می‌شود.

اما پس از شکست «وردن»، تئاتر، تریبونِ مسائل روز می‌شود و اهمیت جامعه‌شناختی استثنائی پیدا می‌کند. جنگ، انقلاب، خشونت و سوسیالیسم، فاجعهٔ فرد و جامعه مستقیماً در نمایشنامه‌های متعددی بر روی صحنه مطرح

می‌شود که طبل‌ها در شب اثر **برتولدبرشت** نیز یکی از آنهاست.

در حاشیهٔ اکسپرسیونیسم

امکان ندارد که بتوانیم تنها با یک عنوان «اکسپرسیونیست»، نویسندگان متفاوتی مانند هاینریش‌مان، آلفرد دوبلین، روبرت موزیل و فرانتس کافکا را تحلیل کنیم. **هاینریش مان** Heinrich Mann (۱۸۷۱ ـ ۱۹۵۰) با نفوذ التزام سیاسیش که در سوژه (۱۹۱۴) با شدت و حدت بیان شده است و نیز با تجاربی در سبک، چنان که در پروفسور اونرات (که فیلم «فرشتهٔ آبی» از روی آن ساخته شد) می‌بینیم، در مقام نوعی مربی و راهنما قرار گرفته است. **آلفرد دوبلین** Alfred Döblin (۱۸۷۸ ـ ۱۹۵۷) که پزشک بود، گذشته از توجهی که به شناخت بیماری‌های روانی داشت، یکی از نویسندگان صاحب سبک بود که در آثاری از قبیل پردهٔ سیاه (۱۹۰۵) به جستجوی تهورآمیزترین زبان‌ها برخاسته بود. **روبرت موزیل** که بی‌تردید جزو نویسندگان پیشرو بعد از جنگ بود، مدت‌ها بعد بود که اثر معروف خود، مرد بی‌خاصیت (۱۹۳۰ ـ ۱۹۳۳) را نوشت. و اما دربارهٔ **کافکا**، هر چند که نثر او هیچ یک از افراط‌کاری‌های خاص اکسپرسیونیست‌ها را ندارد، اما باز نمود واقعیت‌های ذهنی از درون، یک صحنه‌پردازی خیالی کاملاً اکسپرسیونیستی انجام می‌دهد. شخصیت‌های رمان‌ها و به ویژه داستان‌هائی مانند مسخ و قهرمان گرسنگی[1] عالی‌ترین نمونهٔ قهرمان اکسپرسیونیستی هستند.

اکسپرسیونیسم به عنوان مکتب در سال ۱۹۲۱، وقتی که وضع سیاسی و اجتماعی با استواری «سیستم»، سخت‌تر می‌شود، می‌میرد، اما ادامهٔ آن در صحنه‌پردازی، سینما و موسیقی و بالاخره در معماری و مکتب باوهاوس Bauhaus ظاهر می‌شود. اما نسل جوان شور انقلابی خود را از دست داده و

۱. ترجمهٔ این داستان را در نمونه‌های آثار اکسپرسیونیستی آورده‌ایم.

پراکنده شده است.

حیرت‌آور اینکه مکتبی که با چنین سرعتی نابود شده بود، مدت‌ها پس از انحلالش با شدت هر چه تمام‌تر سرکوب شد و رژیم نژادپرست نازی آن را تحت عنوان «هنر فاسد» درهم کوبید. جالب این است که ناسیونالیسم دیگری هم با روحیهٔ متفاوتی نظیر همین کار را انجام داد: فرانسه هنگامی که رنانی را اشغال کرده بود، از پذیرفتن هنرمندانی که به مکتب پاریس وابسته نبودند خودداری کرد.

اما ریشه‌دارترین اختلاف، اختلافی است که اکسپرسیونیسم را در برابر مارکسیسم قرار می‌دهد. بین سال‌های ۱۹۳۳ و ۱۹۳۸ مقالات متعددی در حمله به این مکتب ستون‌های دو مجلهٔ چاپ مسکو (*Internationale Literatur* و *Das Wort*) را سیاه می‌کند. سختگیرترین سانسورچی مارکسیست در این دوران منتقد مشهور گئورگ لوکاچ Georg Lukacs است که در اتهام‌نامهٔ شدیدش با عنوان عظمت و افول اکسپرسیونسم این نهضت چپی را نه تنها به این عنوان که رئالیسم سوسیالیستی را نمی‌پذیرد، مورد حمله قرار می‌دهد، بلکه آن را به سازش علنی با فاشیسم متهم می‌کند. آنا زگرس Anna Seghers در سال ۱۹۳۰ مشاجرهٔ شدیدی را بر سر این موضوع با لوکاچ انجام داد.

نمونه‌هائی از آثار اکسپرسیونیست‌ها

کلبهٔ سرطانی‌ها

از: گوتفرید بن Gottfried Benn (۱۸۸۶ ـ ۱۹۵۶)

اینجا یک ردیف شکم‌های گندیده
آنجا یک ردیف سینه‌های گندیده
رختخواب‌ها بوی گند می‌دهند، پرستارها ساعت‌به‌ساعت عوض می‌شوند

آهسته رواندار را بلند کن
کپه‌های گوشت را ببین و شیرهٔ جان راکه ترشح می‌کند
زمانی مردی این را آسمانی می‌شمرد
سرشار از مستی و جاذبه
به این اندام پوشیده از زخم‌های کهنه
و به رشتهٔ جوش‌های نرم شده دست بزن
امتحانشان کن، گوشت وارفته است و دیگر درد ندارد.

از این یکی به قدر سی نفر خون می‌ریزد
هرگز کسی این همه خون دیده است؟
اینجا بچه‌ای را

از سرطان زنده بریده‌اند

بگذارید بخوابند! روز و شب. به تازه رسیدگان می‌گویند
خوابیدن بهبودی است. یکشنبه‌ها
برای عیادت‌ها کمی بیدارشان می‌کنند.

تقریباً دیگر غذا نمی‌دهند. پشت‌ها
زبر شده است. مگس‌های کثیف. گاهی
پرستار می‌شویدشان. همان‌سان که نیمکتی را می‌شویند.

گور بر گرد هر بستر دهان می‌گشاید
گوشت‌ها می‌ریزد. گرمای تن متصاعد می‌شود.
شیرهٔ جان ترشح می‌کند. خاک صدا می‌زند.

قهرمان گرسنگی

فرانتس کافکا Franz Kafka (۱۸۸۳ ـ ۱۹۲۴)

گرسنگی حرفه‌ای که کار بسیار جالبی بود، در سال‌های اخیر به کلی بازارش را از دست داده است. این قبیل نمایش‌های بزرگ اگر تحت ارادهٔ خود انسان ترتیب داده می‌شد برای تئاتر پول خوبی می‌آورد. اما چنین کاری دیگر امکان ندارد. حالا در دنیای دیگری زندگی می‌کنیم. زمانی همهٔ مردم شهر علاقهٔ شدیدی به قهرمان گرسنگی نشان می‌دادند. هر چه روزهای گرسنگی پیش می‌رفت هیجان اوج می‌گرفت و هر کسی دلش می‌خواست که دست‌کم روزی یکبار او را ببیند. حتی کسانی بودند که برای چند روز آخر بلیط یکجا می‌گرفتند و جلوی میله‌های آهنی قفس او می‌نشستند و از صبح تا شام انتظار می‌کشیدند. شبانگاه نیز که تأثیر صحنه بر اثر مشعل‌ها زیادتر می‌شد ساعات تماشا وجود داشت. روزهائی که هوا خوش بود، قفس به بیرون و به هوای آزاد منتقل می‌شد. چنین روزی معمولاً صبح زیبائی بود که به کودکان اختصاص داده شده بود تا قهرمان گرسنگی را ببینند. او در نظر بزرگان یک وسیلهٔ تفریح مد روز بود. اما کودکان با دهان باز در حالی که برای غلبه بر ترس خویش دست هم را می‌گرفتند با حیرت او را نگاه می‌کردند. او در این اثناء با لباس مشکی بندبازان، با چهرهٔ بی‌رنگ، در حالی‌که دنده‌هایش بیرون زده بود می‌نشست، آن هم نه در روی صندلی، بلکه روی زمین و روی مشتی کاه می‌نشست. گاهگاه با نزاکت سری خم می‌کرد، با لبخندی اجباری به سئوال‌ها پاسخ می‌داد و یا برای این‌که با تماس دست به میزان لاغری او پی ببرند، یکی از بازوانش را از لای نرده‌های

آهنی دراز می‌کرد، و بعد دوباره می‌کشید و در خود فرو می‌رفت و بی توجه به همه کس و همه چیز، و حتی به ضربه‌های ساعتی که یگانه اثاث قفس را تشکیل می‌داد، با چشمان نیمه بسته‌اش، فقط به فضا خیره می‌شد، و گاهگاه برای اینکه لب‌هایش را تر کند، از یک لیوانِ کوچکِ آب جرعه‌ای می‌خورد.

گذشته از تماشاگرانی که هر روز می‌آمدند و می‌رفتند، نگهبانان دائمی هم بودند که مردم انتخاب کرده بودند. وظیفهٔ آنها این بود که سه نفر به سه نفر کشیک بدهند و شب و روز مراقب قهرمان گرسنگی باشند که مخفیانه چیزی نخورد. این روشی بود که فقط برای جلب اعتماد عامهٔ مردم در پیش گرفته شده بود. چون آشنایان به این کار خوب می‌دانستند که قهرمان در مدت روزه، به هیچ قیمتی حتی با زور هم حاضر نمی‌شود که لقمه‌ای به دهان بگذارد؛ زیرا غرور حرفه‌ای‌اش او را از این کار منع می‌کرد. البته نگهبانان استعداد درک این نکته را نداشتند، بخصوص عده‌ای از این نگهبانان بودند که کار خودشان را جدی نمی‌گرفتند، اینها به تصور اینکه قهرمان گرسنگی ممکن است در گوشه‌ای غذائی مخفی کرده باشد، با هم به گوشه‌ای می‌رفتند و به بازی ورق می‌پرداختند تا به او فرصت بدهند که لقمه‌ای بخورد؛ هیچ چیزی قهرمان را به اندازهٔ این کار نگهبانان ناراحت نمی‌کرد. سخت پریشان می‌شد و گرسنگی‌اش به صورت غیر قابل تحمل در می‌آمد. گاهی تا حدی بر ضعف خود پیروز می‌شد و در اثنای کشیک آنها آواز می‌خواند و به این وسیله می‌خواست به آنها ثابت کند که سوءِ ظن‌شان چقدر بی‌دلیل بوده است. اما این کار او هم چندان تأثیری نداشت چون که آنها می‌گفتند: «مردک می‌تواند در حال آواز خواندن هم لقمه‌ای بالا بیندازد.» و حیرت می‌کردند. او تماشاگرانی را که پای نرده‌های قفس می‌نشستند و حتی به نور کمرنگ سالن اکتفا نمی‌کردند و با چراغ قوه‌ای که از مدیر نمایش گرفته بودند تا انتهای قفس را روشن می‌کردند، بیشتر می‌پسندید. این نور تند به هیچوجه او را ناراحت نمی‌کرد. اصلا او هرگز نمی‌توانست درست و حسابی بخوابد، اما در عین حال همیشه وقتی که سالن از تماشاگران پر سروصدا مملو بود می‌توانست چرت بزند. گذراندن یک شب بیخوابی به اتفاق تماشاگران برای او بسیار لذت بخش بود. دوست داشت که با آنها شوخی کند، با تعریف داستان‌هائی از زندگی سرگردان خودش آنها را بیدار نگه دارد و نشان بدهد که در قفسش هیچ چیزی نیست و به صورتی که برای هیچ کدام آنها تحمل‌پذیر نیست گرسنه می‌ماند. اما لذت بخش‌ترین لحظهٔ زندگی او پس

از روشن شدن هوا بود که برایش صبحانهٔ بسیار نفیسی می‌آوردند و تماشاگران با اشتهای اشخاص سالمی که شب تا صبح بیدار مانده باشند آن صبحانه را تا آخر می‌خوردند. البته کسانی هم بودند که می‌گفتند این عمل درست نیست و رشوه‌ای است که به مردم داده می‌شود تا شب را در آنجا به صبح بیاورند. اما این دیگر مبالغه بود.

اما حرفهٔ گرسنگی به این قبیل سوءِظن‌ها احتیاج داشت. چون هیچ‌کس در تمام مدت شبانه روز نمی‌توانست به طور مداوم ناظر جریان روزه باشد، طبعاً کسی نمی‌توانست دلیل مؤثری بر قطع نشدن آن بیاورد. از این رو باز هم خود قهرمان یگانه تماشاگری بود که از ادامهٔ روزهٔ خود صددرصد مطمئن بود. اما او به عللی هرگز کاملا راضی نبود. او چنان ضعیف شده و به صورت اسکلت درآمده بود که گاهی حتی مردم تحمل تماشایش را نداشتند و از برابر قفس کنار می‌رفتند. اما علت این لاغری شدید فقط گرسنگی نبود. بلکه عدم رضایت او از خودش بیشتر او را از بین می‌برد. زیرا فقط او از نکته‌ای خبر داشت که تازه کاران این حرفه کاملاً از آن بی‌اطلاع بودند و آن نکته این بود که گرسنه ماندن کار بسیار آسانی است. در دنیا هیچ کاری آسان‌تر از گرسنه ماندن نبود.

این مطلب را هرگز از کسی مخفی نمی‌کرد اما هیچ‌کس حرف او را باور نمی‌کرد. همه می‌گفتند: «شکسته نفسی می‌کند.» اما در نظر عده‌ای او کلاهبرداری بود که می‌خواست جلب توجه کند و چون حیله‌ای برای این کار کشف کرده بود ادعا می‌کرد که گرسنگی کار ساده‌ای است و تازه خجالت هم نمی‌کشید و با گستاخی تمام این مسئله را آشکارا می‌گفت. در آغاز مجبور شده بود در برابر همهٔ این حرف‌ها مقاومت کند. و بعدها کاملا عادت کرده بود. اما با اینکه نارضایتی درونیش روزبه‌روز در افزایش بود، در پایانِ هیچ یک از دوره‌های روزهٔ خود، حتی برای یکبار هم حاضر نشده بود که به میل خود از قفسش جدا شود و افتخار چنین عملی تنها منحصر به او بود. مدیر نمایشش حداکثر مدت گرسنه ماندن او را چهل روز تعیین کرده بود. هرگز اجازه نمی‌داد که او بیش از این مدت گرسنه بماند، حتی در شهرهای بزرگ هم. و برای این کار دلائل مهمی داشت. به تجربه ثابت شده بود که در سایهٔ تبلیغات مداوم فقط تا مدت چهل روز می‌توان علاقهٔ مردم را محفوظ نگه داشت اما پس از آن مدت این علاقه به تدریج سست‌تر می‌شد و حتی از محبوبیت قهرمان هم کاسته می‌شد. گرچه این میزان، نسبت به شهرها و کشورهای مختلف تغییر می‌کرد، اما به طور کلی حداکثر آن چهل روز بود، روز چهلم قفس که به

گل‌های رنگارنگ آراسته شده بود باز می‌شد. تماشاگران سالن را پر می‌کردند، موزیک نظامی می‌نواخت، بعد با بلندگو به مردم اعلام می‌کردند که برای معاینهٔ نتایج گرسنگی چهل روزه دو دکتر وارد قفس می‌شوند. بعد دو زن جوان پیش می‌آمدند و با خوشحالی از اینکه به چنین افتخاری نائل شده‌اند می‌بایستی قهرمان گرسنگی را به ملایمت از چند پله پائین بیاورند و بر سر میزی که غذای مخصوص بیماران روی آن قرار داشت بنشانند. درست در همین لحظه لجاجت قهرمان گل می‌کرد، گرچه بازوان ضعیف خود را به دست‌های زنان که برای بلند کردنش پیش آمده بود تسلیم می‌کرد، اما نمی‌خواست از جای خود بلند شود. پس از مدت چهل روز گرسنگی چه معنی داشت که در آن لحظه به روزهٔ خود پایان دهد؟ مدتی دراز تحمل کرده بود و حال که تازه خود را کاملا برای ادامهٔ آن آماده کرده بود چرا در کار او دخالت می‌کردند؟ حال که خود او می‌دانست که استعداد گرسنه ماندنش بی‌پایان است و در این کار رکورد دنیا را شکسته بود چرا نمی‌گذاشتند که به یک حملهٔ تصور ناپذیر رکورد خودش را هم بشکند؟

این تماشاگران که او را این همه پسندیده بودند، چرا این همه بی‌صبری می‌کردند و در صورتی که خود او تحمل ادامهٔ روزه را داشت چرا آنها تحمل نمی‌کردند؟ گذشته از آن، این تشریفات او را خسته می‌کرد. راستی روی کاه‌ها چه راحت بود. حالا مجبور بود که از جا بلند شود و به میز غذائی که حتی تصور آن دلش را به هم می‌زد نزدیک شود. واقعاً فقط به خاطر اینکه در حضور خانم‌ها بود با زحمت زیاد این تهوع خود را آشکار نمی‌کرد. توی چشم زن‌هائی که در ظاهر با او آن همه مهربانی می‌کردند ولی در باطن آن همه ظالم بودند نگاه می‌کرد و سرش را به علامت نفی تکان می‌داد.

بلافاصله همان حادثهٔ همیشگی تکرار می‌شد، مدیر نمایش بی‌آنکه حرفی بزند پیش می‌آمد، چون صدای موزیک حرف زدن را بی‌حاصل می‌ساخت، خم می‌شد و به این موجودی که روی کاه‌ها افتاده بود، به این قهرمانی که آفریده بود، به این شهید (چون به مفهوم دیگری می‌شد او را شهید نامید) نگاه می‌کرد، آنگاه برای اینکه به مردم نشان دهد در چه موقعیت حساس قرار دارد چنان هر دو دستش را بالا می‌برد که گوئی به درگاه خداوند التماس می‌کند، کمر قهرمان را که فقط پوست و استخوانی از آن مانده بود با دقت فوق‌العاده می‌گرفت و او را تسلیم دست‌های ظریف خانم‌ها می‌کرد. اما در همان لحظه بی‌آنکه مردم ببینند تکان شدیدی به او می‌داد و مرد بیچاره تلوتلو می‌خورد. دیگر

قهرمان به کلی تسلیم می‌شد؛ سرش روی سینه می‌افتاد و با وزن بسیار کمش روی دوش یکی از خانم‌ها می‌افتاد. خانم که برای کمک، از دل و جان پیش آمده بود در اینجا کاری می‌کرد که زیاد با وظیفهٔ افتخارآمیز او متناسب نبود، یعنی گردن خود را برای اینکه به تن قهرمان نخورد تاحد امکان دور نگه می‌داشت، و چون موفق نمی‌شد، اگر همکارش که در این لحظه وضع مناسب‌تری داشت به دادش نمی‌رسید، ناگهان در برابر تماشاگرانی که غرق شادی بودند گریه را سر می‌داد و جای خود را به خدمتکاری که به یاریش دویده بود می‌داد، فوراً غذا را پیش می‌آوردند و مدیر نمایش در اثنای صدای انفجاری که برای سرگرم کردن تماشاگران ایجاد می‌شد، به سرعت یکی دو لقمه را به زور در دهن قهرمان نیمه بیهوش فرو می‌برد بعد گویا به این سبب که قهرمان آهسته در گوش مدیر نمایش گفته بود گیلاس‌ها را بالا می‌بردند و موزیک این مراسم را با آهنگ پر سروصدا و نشاط‌آوری تأیید می‌کرد. تماشاگران به تدریج پراکنده می‌شدند و مثل همیشه همه کس، بجز خود قهرمان، از آنچه گذشته بود راضی بودند.

سال‌ها به این صورت منظم، با فواصل کوتاه بیمار شد و بهبود یافت و در میان شهرت و افتخار به سر برد. اما با اینکه سراسر دنیا او را تحسین می‌کرد نمی‌توانست خود را از عذابی که در روحش بود نجات دهد و چون کسی این عذاب را جدی نمی‌گرفت رنج او باز هم بیشتر می‌شد. آیا به چگونه تسلی احتیاج داشت؟ مگر چه آرزوی دیگر می‌توانست داشته باشد؟ اگر انسان خوش خلقی دلش به حال او می‌سوخت و به تصور اینکه این اندوه او زائیدهٔ گرسنگی طولانیش است و به فکر تسلی دادن او می‌افتاد، ناگهان با خشم می‌غرید و در حالی که همه را دچار وحشت کرده بود، مثل یک حیوان وحشی میله‌های قفسش را می‌گرفت و تکان می‌داد. اما مدیر نمایش او برای مجازات این قبیل خشم‌ها روش خاصی داشت که از اعمال آن لذت می‌برد. نخست به سبب این حرکت قهرمان از مردم عذر می‌خواست و می‌گفت این خشمی است که فقط زائیدهٔ گرسنگی است و باید معذورش بدارند و می‌گفت که چگونه قهرمان با غروری عجیب و نامفهوم ادعا می‌کند که بیشتر از اینها هم می‌تواند گرسنه بماند و شور و شوق و حسن‌نیت و گذشتی را که در این ادعا نهفته بود تحسین می‌کرد. ولی بلافاصله بعد از این حرف‌ها با فروختن عکس‌های چهلمین روز گرسنگی قهرمان که او را در کمال ناتوانی مثل مرده‌ای در بستر نشان می‌داد، به تماشاگران، خلاف این ادعا را ثابت می‌کرد. با اینکه این عمل برای قهرمان تازگی

نداشت، ولی این مسخ چهرهٔ حقیقت اعصاب او را دوباره درهم می‌ریخت و به صورت تحمل ناپذیری در می‌آمد. اما در این باره هم ادعا می‌کردند که چون وادارش کرده‌اند روزهٔ طولانی خود را بشکند دچار این وضع شده است. این دنیای نامناسب برای او قابل تحمل نبود. گاهی اتفاق می‌افتاد که تا پای نرده‌ها می‌آمد و به حرف‌های مدیر نمایش گوش می‌داد اما به محض اینکه عکس‌ها بین مردم تقسیم می‌شد دست از نرده بر می‌داشت و ناله کنان عقب عقب می‌رفت و به پشت روی کاه‌ها می‌افتاد و تماشا گران که قوت قلب یافته بودند دوباره به قفس نزدیک می‌شدند و او را تماشا می‌کردند.

تماشا گرانی که شاهد این صحنه‌های گونا گون بودند، در خاطرات چند سال بعد خود دیگر جائی برای این قهرمان نداشتند. زیرا در این اثناء همان بی‌علاقگی مردم که قبلا درباره‌اش بحث کرده بودیم ظاهر شده بود. چنان که گوئی این تغییر نا گهانی در ظرف یک شب روی داده بود. شاید هم دلائل اساسی داشت. اما چه کسی به این دلائل اعتنا می‌کرد؟ در هر حال قهرمان مغرور گرسنگی روزی دید مردمی که شیفتهٔ تفریح و سرگرمی بودند او را ترک گفته‌اند و برای تماشای بازی‌های رایج‌تر مانند سیلی از برابر قفسش می‌گذرند. مدیر نمایش فکر کرد شاید شهرهائی باشد که در آن هنوز از علاقهٔ قدیم اثری باشد، از این رو او را با خود برداشت و نیمی از اروپا را گشت. اما بیهوده بود. به هر جا که می‌رفتند مردم را می‌دیدند که گوئی همه با قرارداد مخفیانه‌ای از گرسنگی حرفه‌ای روی گردان شده‌اند. بی‌شک امکان نداشت آن طور که ظاهر امر نشان می‌داد، این امر به طور نا گهانی اتفاق افتاده باشد، لکه‌های کوچکی که زمانی در میان شعله‌های پیروزی ظاهر شده و چاره نشده بود، اکنون یک یک به خاطر می‌آمد، اما دیگر چاره‌جوئی دیر شده بود.

گرسنگی حرفه‌ای شاید باز هم روزی بازارش گرم می‌شد، اما نسل موجود دیگر به هیچوجه به آن توجهی نداشت. اکنون قهرمان گرسنگی چکار می‌توانست بکند؟ چون زمانی هزاران نفر برای او کف زده بودند نمی‌توانست خود را حقیر کند و در میان مردم ده در گوشه‌ای کز کند. و اما دربارهٔ تغییر شغل و پیدا کردن شغل جدید، هم سنش بیش از حد بالا رفته بود و هم به کار گرسنگی با آخرین درجهٔ تعصب پای‌بند بود. فوراً از مدیر نمایش و از شریک خود جدا شد، و وارد یک سیرک بزرگ گردید و برای اینکه احساس حقارت نکند حتی شرایط قرارداد را نخواند.

در سیرک بزرگی که به تعداد زیاد آدم، حیوان و ابزار و آلات گوناگون دارد برای هر کس حتی برای قهرمان گرسنگی هم کار پیدا می‌شود، البته به شرطی که پول زیادی نخواهد، و این بار آنها نه تنها خود قهرمان بلکه نام او را که شهرت چندین ساله داشت به خدمت گرفته بودند. واقعاً با در نظر گرفتن آن حالات عجیبش در اثنای نمایش که با وجود سالخوردگی هنوز هم کنار نگذاشته بود، می‌بایست اعتراف کرد که او قهرمان بزرگی بود که روزهای درخشانی را پشت سر گذاشته بود و اکنون تصمیم داشت که در این سیرک به گوشهٔ آرامی پناهنده شود اما خود او این مسئله را قبول نمی‌کرد و ادعا می‌کرد که باز هم مثل گذشته خواهد توانست گرسنه بماند (که البته این را همه قبول کردند) و همچنین ادعا می‌کرد که اگر بگذارند هر قدر که خودش می‌خواهد گرسنه بماند رکوردی به دست خواهد آورد که تاکنون نصیب هیچ کس نشده است و دنیا را در حیرت فرو خواهد برد. (و البته با این قصد او هم فوراً موافقت کردند). اما چون بر اثر شدت هیجان، دیگر اعتنائی به علاقه و توجه مردم نکرده بود، همکاران دیگرش به او می‌خندیدند.

با وجود این خود او هم از وضع موجود چندان بی‌خبر نبود. وقتی دیده بود که او را با قفسش نه در وسط سن، بلکه در بیرون، و در ردیف قفس‌های حیوانات درنده جای دادند، کوچک‌ترین اعتراضی نکرده بود، اعلان‌ها و لوحه‌های رنگارنگی که به اطراف قفس آویخته شده بود نشان می‌داد که چه چیزی در درون آن هست. در فواصل نمایشات گروه مردم که برای تماشای بازی‌ها و حرکات حیوانات وحشی بیرون می‌ریختند، به هنگام عبور از برابر قفس او حتی لحظه‌ای نمی‌توانستند بایستند زیرا در این راه عبور تنگ کسانی که از پشت سر می‌آمدند مرتباً فشار می‌آوردند و فریاد می‌زدند چرا راه را می‌بندند از این رو قهرمان گرسنگی که در آغاز با هیجان منتظر این ساعت‌ها می‌شد رفته رفته به کلی ناامید شد زیرا پی برد که همهٔ این انسان‌ها فقط برای تماشای جانوران درنده می‌آیند. زیرا نخست گمان کرده بود که مردم بر اثر فشار جمعیت نمی‌ایستند، اما پس از عبور سیل جمعیت که سروصدای شدیدشان گوش‌های او را می‌آزرد، عقب‌ماندگان هم می‌آمدند و در عین حال که راه را بر کسی نبسته بودند و چیزی مانع تماشاشان نمی‌شد، بی آنکه نگاهی به طرف قفس او کنند با قدم‌های بلند می‌گذشتند و به طرف قفس جانوران درنده می‌رفتند. فقط گاهگاه اگر بخت با او یاری می‌کرد، یک پدر خانواده با بچه‌هایش می‌آمد و جلو قفس می‌ایستاد، با انگشت قهرمان گرسنگی را نشان می‌داد و توضیح مفصلی

دربارهٔ او به بچه‌ها می‌داد، ولی بچه‌ها که گرسنگی در نظرشان یک مسئلهٔ عادی بود چیز مهمی از این بحث‌ها نمی‌فهمیدند و برق چشم‌هاشان نشان می‌داد که در انتظار لحظات شیرین‌تری هستند. قهرمان گرسنگی با خود می‌گفت: شاید اگر قفسم این همه به حیوانات نزدیک نبود وضعم بهتر می‌شد.

در اینجا گذشته از اینکه بوی تند آزاردهنده، بی‌آرامی درندگان در دل شب و سرو صدای شدید آنان به هنگام صبح در انتظار قطعات گوشت، به طور دائم رنجش می‌داد، تماشاگران هم به آسانی تصمیم می‌گرفتند که به طرف قفس‌های حیوانات بروند و از تماشای او منصرف می‌شدند. اما جرأت نمی‌کرد که به مدیران سیرک مراجعه کند، در هر حال این ازدحام مردمی را که از برابر قفس او می‌گذشتند مدیون این درندگان بود، و بعید هم نبود که روزی در میان این مردم کسی پیدا شود و به مدیران سیرک مراجعه کند و بگوید که این قفس در سر راه آنها مانع عبور مردم است و بهتر است که به جای دیگری منتقل شود.

بی‌شک او در سر راه، مانع کوچکی بود، مانعی که رفته رفته کوچک‌تر می‌شد، به تدریج تماشاگران خبر شدند که از آنها انتظار می‌رود در فواصل نمایشات یک قهرمان گرسنگی را هم تماشا کنند و این مطلقاً به ضرر قهرمان تمام شد. به او اجازه دادند که هر قدر می‌خواهد گرسنه بماند، و گرسنه ماند. اما هیچ کس نمی‌توانست او را نجات دهد. همه می‌گذشتند و می‌رفتند.

چگونه می‌توان هنر گرسنه ماندن را برای کسی تشریح کرد. کسی که احساس علاقه نکند نمی‌تواند چیزی از آن بفهمد. آن اعلان‌ها و لوحه‌های زیبا را رفته رفته گرد و خاک گرفت و به صورت ناخوانا در آمد. و بعد، همهٔ آنها یک یک پاره شد و از میان رفت. فقط لوحه‌ای که تعداد روزهای گرسنگی را نشان می‌داد باقی مانده بود. این لوحه که در آغاز، هر روز با کمال دقت عوض می‌شد، از مدتی پیش روی رقم ثابتی باقی مانده بود، زیرا پس از گذشت چند هفته، حتی این کار کوچک هم در نظر مدیران سیرک بی‌معنی شده بود، و قهرمان در این مدت، همان طور که از مدت‌ها پیش آرزو داشت، هر قدر که دلش می‌خواست گرسنه می‌ماند و همان طور که ادعا کرده بود به هیچوجه دچار زحمت نمی‌شد. باری در این میان هیچ کس نبود که روزها را بشمارد، همه کس حتی خود قهرمان هم از رکوردهائی که شکسته بود بی‌خبر بودند. رفته رفته اندوه او بیشتر می‌شد. روزی

کسی که قدم زنان از برابر قفس او می‌گذشت در برابر قفس ایستاد، به آن رقم کهنه‌ای که بر لوحه باقی مانده بود خندید و از کلاهبرداری حرف زد. این ابلهانه‌ترین دروغی بود که بی‌علاقگی آن را در دنیا ساخته بود زیرا قهرمان گرسنگی نبود که کلاهبرداری می‌کرد، او با کمال شرافت کار خود را انجام می‌داد اما همهٔ دنیا با او کلاهبرداری می‌کرد و حقش را نمی‌داد.

چند روز بعد این کار هم پایان یافت، یکی از مدیران سیرک روزی به هنگام گردش چشمش به قفس افتاد. از آدم‌هایش پرسید این قفس عجیب را که مقداری کاه در آن ریخته‌اند چرا بلا استفاده در آنجا گذاشته‌اند. تا وقتی که یکی از آنها لوحهٔ اعلان را ندیده بود هیچ کس نتوانست قهرمان گرسنگی را به خاطر بیاورد. تودهٔ کاه را با چوبی به هم زدند و او را پیدا کردند، مدیر پرسید: «هنوز گرسنه‌ای؟ پس کی به این وضع خاتمه خواهی داد؟». قهرمان گرسنگی زمزمه کرد: «از همه‌تان معذرت می‌خواهم.» فقط مدیر که گوشش را به نرده تکیه داده بود توانست حرف او را بشنود و جواب داد: «البته تو را می‌بخشیم.» و برای اینکه به مأمورینش نشان دهد آدمک در چه حال است با انگشتش آهسته به پیشانی خود زد.

قهرمان گرسنگی گفت: «من خواستم که از استعداد گرسنه ماندن من حیرت کنید.» مدیر با نهایت ادب گفت: «البته حیرت می‌کنیم.» قهرمان گرسنگی پرسید: «ولی برای چه حیرت کنید؟» مدیر گفت: «بسیارخوب حیرت نمی‌کنیم. ولی چرا حیرت نکنیم؟» قهرمان گرسنگی گفت: «چون که من مجبورم گرسنه بمانم. کار دیگری از من ساخته نیست.» مدیر گفت: «ای بابا، شکسته نفسی می‌کنی، چراکار دیگری ازت ساخته نباشد.» قهرمان سرش را بلند کرد و چنان که گوئی می‌خواهد ببوسد، لب‌هایش را جمع کرد و در حالی که می‌کوشید حتی یک کلمه از حرفش ناشنیده نماند در گوش مدیر گفت: «چون غذائی راکه احتیاج داشتم به دست نیاوردم. اگر گیر می‌آوردم باور کنید فوراً یک شکم سیر می‌خوردم. مثل شما ... مثل همه ...» این آخرین حرف او بود. اما در چشمان او که خاموش شده بود هنوز ایمان قاطعی به اینکه گرسنگی را ادامه داده است ظاهر بود. اما این ایمان دیگر با غرور همراه نبود.

مدیر گفت: «خوب، این را ببرید!» و قهرمان گرسنگی را همراه با کاه‌هایش در گور گذاشتند. پلنگ جوانی را در قفس انداختند. در این قفس که مدت‌ها گرد غم بر آن نشسته

بود، اکنون وقتی درندهٔ جوان به راست و چپ می‌پرید، خونسردترین آدم‌ها دچار هیجان می‌شدند و پیش می‌دویدند.

پلنگ سرحال بود. هر غذائی راکه می‌خواست فوراً پیش او می‌آوردند. حتی در آرزوی آزادی نبود.

آزادی او گوئی در همان وجود اصلیش بود که هر چه می‌خواست در آن بود. این آزادی گوئی در دهان او جای گرفته بود. و عشق به زندگی با چنان نیروئی از گلویش بیرون می‌آمد که تماشاگران در برابر آن دچار لرزش می‌شدند.

با وجود این همهٔ آنها دور قفس جمع شده بودند و به هیچ قیمتی حاضر نبودند کنار بروند.

كوبيسم

Cubisme

مقدمهٔ جریان‌های ادبی پس از جنگ

همان طور که در فصل پیش اشاره کردیم، مکتب‌های جدیدی که پس از مکتب سمبولیسم در پایان قرن نوزدهم روی کار آمدند. دامنهٔ نفوذ خود را تا قرن بیستم و جنگ جهانگیر اول کشاندند. چندین نویسندهٔ بزرگ که در نوشتن رمان و نمایش و تحقیق شهرت یافته‌اند مانند ژول رومن و آندره ژید و ژرژ دوهامل، کار ادبی خود را از شعر شروع کردند. در نتیجه، بحث و جدال شدیدی دربارهٔ فن شعر و حتی ماهیت و چگونگی شاعری در گرفت که اصول آن را می‌توان به شرح ذیل خلاصه کرد:

۱ــ ماهیت و کیفیت «الهام شاعرانه» چیست؟ آیا شعر باید آخرین درجهٔ تجلی نیروی عقلانی باشد یا با عرفان و اشراق پیوند یابد؟ آیا شعر یک نوع تجربهٔ مذهبی و «ریاضت» است؟ یا بازی بی‌ثمر و بی‌منظور کلمات و اوزان مسلسل است؟ ژول رومن در کتاب آفرینندگان حسب حال شاعری را می‌نویسد که الفاظی را بر حسب اتفاق از کتاب لغت در آورد و پهلوی هم چید و موضوع جالبی برای سرودن شعر کشف کرد. «دادائیسم» از همین جا ناشی می‌شود.

۲ــ آیا شعر باید «ارابهٔ اندیشه» شود و عقاید عمیق فلسفی را بیان کند؟ یا فقط به ساختن آهنگ‌های خوش‌آیند بپردازد و معنی را تابع موسیقی کلام کند؟ از همین جاست که جدال «شعر سره» آغاز می‌شود.

۳ـ آیا شعر باید، در هر حال، معنای واضح و مشخص و روشنی داشته باشد یا به شیوهٔ مالارمه در تنگنای افکار مبهم و تاریک فرو رود؟ و بنابراین آیا شعر باید در قلمرو فهم گروه وسیع عوام قرار گیرد یا فقط به انحصار معدودی از خواص در آید؟ پل والری هواخواه اصل اخیر است.

۴ـ آیا شعر باید به همهٔ سنن ادبی پشت پا بزند و الفاظ و زبان تازه‌ای بیابد و شیوهٔ بیان دیگری کشف کند و بدعت‌های رمبو و لافورگ را تا پایان ادامه دهد و از قیود زبان جاری و تعبیرات رایج و متداول وا رهد و در هذیان الفاظ غوطه‌ور شود؟ اصول مکتب «سوررئالیسم» از همین جا سرچشمه می‌گیرد.

۵ـ سرانجام، آیا شاعر باید پابند اوزان و قوافی قدیم باشد یا به شعر آزاد رو کند و حتی وزن و قافیه و عروض و بحور را به کناری نهد و جز نثر آهنگدار نگوید؟

این مسائل در کتاب‌های متعددی مانند فن شعر (۱۹۱۳) از «پل کلودل»، و رساله‌ای در باب صنعت نظم (۱۹۲۳) از «ژول رومن» و شنوپر و شعر سره (۱۹۲۵) از «آبه برمون Brémond» و در بیانیهٔ سور رئالیست‌ها و ضمن درس‌های پل والری در مدرسهٔ «کلژدوفرانس» (بخصوص رسالهٔ «مقدمه‌ای بر فن شعر») مورد بحث و تحلیل قرار گرفته است.

جواب‌های گوناگون و متناقضی به این سؤالات داده شده است. عده‌ای از شاعران پیشاپیش صف‌های تندرو قرار گرفتند و برخی، از «خیرالامور اوسطها» پیروی کردند و دیگران به عقب برگشتند و عقاید کهن را به میل و ذوق خود تفسیر نمودند و در نتیجه، مکتب‌های «کلاسیسیسم نو» و «رمانتیسم نو» را به وجود آوردند. ولی شدیدترین عقاید افراطی از مکتب «کوبیسم» که پیش از جنگ جهانگیر اول تشکیل شد آغاز می‌شود. و اینک به شرح این مکتب می‌پردازیم.

کوبیسم در نقاشی

کوبیسم پیش از آنکه وارد ادبیات شود، در نقاشی قدم به عرصهٔ وجود گذاشت. در آغاز قرن بیستم هنوز اصول مکتب «امپرسیونیسم» بر عالم نقاشی حکمرانی می‌کرد. مکتب‌های بعدی، مانند مکتب‌های ادبی، به نظریات افراطی تندرو متمایل شدند و تصادم همیشگی میان طرفداران نو و نگهبانان اصول کهنه را بیدار کردند. مکاتب «پیشرو» تقلید دنیای خارج و تشریح موبه‌مو و قوانین کهن طرح و نقش را تمسخر و تحقیر می‌کردند. مکتب «اکسپرسیونیسم» می‌خواست احساس‌های خاص هنرمند را، ولو عجیب و غریب و استثنائی باشد، بیان کند. مکتب «کوبیسم»، که هنر «انتزاع» است، می‌کوشد که بینش خود را از اشیاء و حتی موجودات به صورت ترکیب اشکال هندسی در آورد. پایه‌گذاران این مکتب نخست **پیکاسو** Picasso (۱۸۸۱ ـ ۱۹۷۳) و براک Braque (۱۸۸۲ ـ ۱۹۶۳) و درن Derain (۱۸۸۰ ـ ۱۹۵۴) و چند تن از طرفداران آنان بودند.

به طور اجمال، این مکتب را می‌توان چنین تعریف کرد که کوبیست‌ها می‌خواهند در نقش هر منظره، گذشته از آن قسمتی که به چشم دیده می‌شود، قسمت‌های پنهانی و نامرئی را نیز نشان دهند و تمام جهات و عناصر اساسی هر چیز را در آن واحد مجسم سازند. بدین طریق، کوبیست‌ها نقاشی را کاملا از حقیقت واقع دور می‌سازند، یعنی نمونهٔ آنچه را که نقاش کوبیست روی پرده آورده است هیچ وقت به همان صورت در جهان خارج نخواهیم دید.

مثلا تابلوئی را در نظر می‌گیریم: درین تابلو یک چپق و یک گیتار که نیمی از آن دیده می‌شود و یک چرخ لکوموتیو و سبیل‌های رانندهٔ قطار و نیمرخی از زن نقاش وجود دارد. همهٔ این چیزها با هم مخلوط شده و در میان تلگراف و اشعهٔ آفتاب نیز به آنها اضافه گشته است. این تابلو [illegible] در اتوی (Auteuil)» نام دارد و معلوم است که نقاش می‌خواسته است احساس‌های مختلف مربوط به یک لحظه را در یک‌جا گرد آورد.

نقاشی که نخستین بار لفظ «کوبیسم» را رواج داد **هانری ماتیس** H. Matisse بود. می‌گویند ماتیس روزی هنگام تماشای یکی از تابلوهای براک گفت: «اوه! کوب (مکعب)های کوچولو را ببینید!» از آن پس، این لفظ به این گونه نقاشی اطلاق شد.

کوبیسم در ادبیات

نخستین شاعری که کوبیسم را با موفقیت وارد ادبیات کرد **گیوم آپولینر** (۱۸۸۱ ــ ۱۹۱۸) بود که از هواخواهان جدی کوبیسم در نقاشی محسوب می‌شد و کتابی نیز با عنوان نقاشان کوبیست نوشته بود. «آپولینر» پیش از آن، طرفدار مکتب سمبولیسم بود و سپس با حدت و ولع سرسام‌آوری به همهٔ مکتب‌های «پیشرو» می‌پیوست و طرح جدیدی برای آنها می‌ریخت و اصول تازه‌ای وضع می‌کرد و با نبوغ شعری و نفوذ کلام و قدرت تنوع و تازه‌جوئی خود راه‌های شگفت‌انگیزی پیش پای شاعران جوان می‌گشود. او را باید پیشوای مسلم تمام سبک‌های جدید و تندرو و افراطی شمرد. زیرا همهٔ شاعرانی که پس از او بنای مکتب تازه‌ای راگذاشته‌اند تحت تأثیر افکار و عقاید و اشعار او بوده‌اند.

«آپولینر» در سال ۱۹۱۰ به این فکر افتاد که شاعر، مانند نقاش کوبیست، به جای نشان دادن یک جنبه از هر چیز بهتر است تمام جهات آن را نشان دهد: بدین معنی که اجزاءِ اشیاءِ خارجی را «منتزع و مجرد» کند و اگر نتواند، دست کم ترتیب و تنظیمی را که عادت ذهن به درک و بینش اشیاء تحمیل کرده است درهم بریزد و سپس آن اجزاء را از نو پهلوی هم بچیند بی آنکه آنها را با روابط منطقی و خاطره و احساس و استشهاد و تصور و تصدیق به یکدیگر پیوند دهد. بدین طریق شاعر می‌تواند به «واقعیت برتر» (سوررئالیته Surréalité) نایل شود و روش خاصی برای دوباره آفریدن جهان به دست آورد. مکتب «سوررئالیسم» که در فصول آینده با آن آشنا خواهیم شد از

همین جا ناشی می‌شود. حتی لفظ «سوررئالیسم» را نیز خود آپولینر ساخته است. (پیش از آن، در سال ۱۸۴۶، بودلر کلمهٔ «سورناتورالیسم Surnaturalisme» را برای نقاشی جدید پیشنهاد کرده بود.)

خصوصیت این گونه شعر در این است که ابتکار عمل را به دست الفاظ می‌سپارد؛ صور ذهنی بدون پیوند منطقی، گرم گرم از خاطر بیرون می‌جهند (و بنابراین احتیاج به نقطه‌گذاری از میان می‌رود)، تفنن و بدعت خاصی در طرز چیدن حروف چاپخانه به وجود می‌آید تا برای چشم نیز لذت و درک تازه‌ای حاصل شود (نحوهٔ چاپ بعضی از قطعات اشعار آپولینر، به مناسبت موضوع و مضمون، به شکل دل و قطره‌های باران و سیگار برگ و ساعت و کراوات است) و شاعر در ساختمان جمله و قوانین دستور زبان و انتخاب و استعمال وزن‌های نادر و نامرسوم آزادی تام دارد.

روز ۱۵ فوریهٔ ۱۹۱۲، ژرژ پولتی G. Polti، در مجلهٔ «لزوریزون» Les Horizons (افق‌ها)، ضمن بحث از روابط تازهٔ شعر و هنرهای تجسمی از تولد «کوبیسم ادبی» سخن گفت. و در همان سال مجلهٔ هفتگی «فانتازیو» Fantasio، در واقع به قصد شوخی، متونی از شاعران و نویسندگان بسیار متفاوت را (مارینتی ـ پل فور ـ ژول رومن ـ سن پل‌رو) را زیر عنوان «ادبیات کوبیستی» گردآوری کرد. در واقع اگر پژوهش‌های مربوط به حروفچینی شاعران فتوریست و اونانیمیست و خطاطی‌های آپولینر توانسته باشند نقاط مشترکی با نقاشی‌های گلز، لژه و پیکاسو پیدا کنند (به عنوان مثال نثر ماورای سیبری *la Prose du Transsibérien* از بلزساندرار). به ادبیات پیشرو قبل از ۱۹۱۴ معمولاً عنوان دراماتیسم یا «اورفیسم» داده می‌شد (مانند آثار آپولینر). اما این عنوان «کوبیسم ادبی» را دوباره (در تاریخ ۳ دسامبر ۱۹۱۶) «پل درمه» P. Dermée در مورد شعر ماکس ژاکوب به‌کار برد که خود او هم همین عنوان را به خود داد و پس از آن، **فردریک لوفور** F. Lefévre عنوان آخرین قسمت از پژوهش خود را دربارهٔ شعر جوان فرانسه (۱۹۱۷) به همین نام نامید. بالاخره مقالهٔ

آندره مالرو با عنوان سرچشمه‌های شعر کوبیستی، در مجلهٔ شناخت *(Connaissance)* این شعر را به مدرنیسم زائیدهٔ شعر رمبو و مالارمه مرتبط دانست.

با اینکه بر اثر وقوع جنگ جهانی اول و مرگ نابهنگام آپولینر، کوبیسم ارزش و اعتبار خود را از دست داد، راه‌های تازه‌ای که آپولینر در شعر پیش گرفته بود، مورد تقلید و پیروی شاعران آینده قرار گرفت و مکتب‌های تازه‌ای مانند «سوررئالیسم»، که ادامه دهندهٔ کوبیسم بود، از شعر آپولینر الهام می‌گرفت.

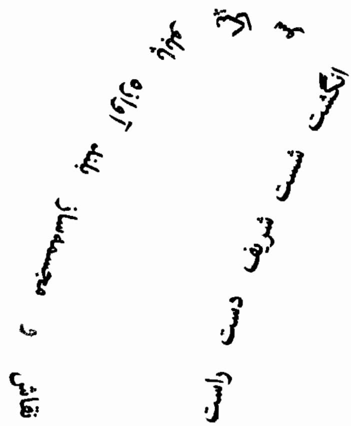
از میان شاعران دیگری که به این مکتب منسوب بودند می‌توان **آندره سالمون** Salmon و **ماکس ژاکوب** Jacob و **پیر رووردی** Reverdy و **ژان کوکتو** Cocteau را نام برد.

نمونه‌های کوبیسم ادبی

از مجموعهٔ «خط نگاری‌ها»
از: گیوم آپولینر (۱۸۸۰ ــ ۱۹۱۸)
Guillaume Apollinaire
ترجمهٔ محمدعلی سپانلو

کوبیست[۱]　　　انگشت شست[۲]

ع ض
و
کوبیست　نمایشگاه　پائیزی
مس
ت
قلا ن
سه
شنبه　می
به　　رود
نو　　　برای
شگاه　　　نوشیدن
لیلا　　　نوشابه



۱. عضو کوبیست نمایشگاه پائیزی مستقلان می‌رود برای نوشیدن نوشابه سه‌شنبه به نوشگاه لیلا.
۲. انگشت شست شریف دست راست
نقاش و مجسمه‌ساز بلند آوازه پابلو پیکاسو

مدار

از: گیوم آپولینر

ترجمهٔ محمدعلی سپانلو

سرانجام از این جهان کهن خسته هستی

چوپان ای برج ایفل، گلهٔ پل‌ها در این بامداد بع بع می‌کنند

تو بیشتر از حوصله‌ات زیسته‌ای در قدمت جهان یونانی و رومی

اینجا حتی اتومبیل‌ها سیمایی عتیق دارند
تنها مذهب تازه مانده است
مذهب ساده مانده است چون آشیانه‌های پرت آویاسیون[1]

در اروپا تنها تو عتیقه نیستی ای مسیحیت
متجددترین اروپائی شمائید ای پاپ پی دهم
و تو که پنجره‌ها شاهدند شرم بر تو عارض می‌شود
از این که امروز صبح پا به کلیسایی گذاری و در آنجا اعتراف کنی

۱. Port Aviation ، منطقه‌ای در پاریس، محل نخستین فرودگاه.

اما آگهی جزوه‌ها و اعلان‌هایی راکه نعره می‌کشند می‌خوانی
این هم شعر امروز صبح و اما برای نثر روزنامه‌ها هست
جزوه‌هایی به قیمت ۲۵ سانتیم پر از ماجراهای پلیسی
تصاویر رجال بزرگ و هزار عنوان‌گوناگون

امروز صبح کوچهٔ قشنگی دیدم که نامش را فراموش کرده‌ام
نو و پاکیزه از خورشید، شیپور بیداری بود
مدیران،کارگران و ماشین‌نویس‌های زیبا
از صبح دوشنبه تا عصر شنبه روزانه چهار بار از اینجا می‌گذرند
صبح‌ها سه بار سوت کارخانه در آنجا می‌نالد
حوالی ظهر ناقوسی خشمگین در آنجا می‌پارسد
آگهی‌های تابلوها و دیوارکوب‌ها
الواح و عقاید، مثل بی‌بی طوطی می‌جیغند
من لطف این کوچهٔ صنعتی را دوست دارم
که در شهر پاریس میان کوچه اومون تیه ویل [1] و خیابان ترن [2] نشسته است
آن هم کوچه‌ای جوان و تو هنوز کودکی بیش نیستی
مادرت فقط لباس‌های آبی و سفید تنت می‌کند
بسیار مؤمنی و همراه قدیمی ترین رفیقت رنه دالیز
هیچ چیز را به اندازهٔ جبروت کلیسا دوست نمی‌دارید
ساعت نه است، شعلهٔ گاز پایین افتاده، آبی آبی، مخفیانه از خوابگاه بیرون می‌آیید
تمام شب را در محراب کلیسای مدرسه دعا می‌خوانید
چندان که ژرفای جاوید و معبود لعل کبود
حشمت مشتعل مسیح را جاودانه بگستراند
زنبقی زیباست که همگان کاشته‌ایم
مشعله‌ای باگیسوان خرمایی که باد نتواندش کشت
پسر رنگ پریده و لعل گون ام المصائب است

1. Aumont-Thiéville 2. Terne

درخت همیشه انبوه تمامی نیایش‌هاست
چلیپای دو شاخهٔ شرافت و ابدیت است
ستارهٔ شش پر است
خداست که جمعه می‌میرد و شنبه رستاخیز می‌کند
مسیح است که بهتر از هوانوردان به آسمان می‌رود
و حد نصاب جهانی بلندا را به دست می‌آورد
ای صغیر، مسیح بیننده
بیستمین صغیر قرن‌ها، می‌داند اینجا چه باید کرد
پس این قرن به شکل پرنده درآمده است
همچنان که مسیح در هوا بالا می‌رود
شیاطین در ورطه‌هاشان سرفراز می‌کنند تا او را ببینند
می‌گویند که او از شمعون مجوس در یهودیه تقلید می‌کند
فریاد می‌زنند که اگر پرواز کردن می‌داند اسمش راهزن است [1]
فرشتگان پیرامون پروازگر زیبا پر می‌زنند
ایکار، اخنوخ [2]، الیاس، بلیناس طیانی [3]
گرداگرد نخستین طیاره غوطه ورند
گاه راه می‌دهند تا حاملان قربان المقدس بگذرند
آن کشیشان که فطیر به دست جاودانه بالا می‌روند.
آنگاه آسمان از میلیون‌ها چلچله می‌آکند
بال‌گستران می‌آیند زاغ و باز و بوم
از افریقا فرا می‌رسند حواصیل و غواص و لک لک
رُخ، پرنده‌ای که قصه گویان و شاعران بلندآوازه‌اش کرده‌اند
می‌پرد و جمجمهٔ آدم، نخستین سر، در چنگال‌های اوست
عقاب بُنِ افق نعیقی بلند بر می‌کشد

۱. در زبان فرانسه کلمه Voleur هم به معنی پرنده است و هم راهزن. شیاطین با استفاده از این دوگانگی شیطنت می‌کنند. م.

2. Enoch

3. Apollonios

و از امریکا مرغک مگس خوار می‌آید
و از چین هی بی‌های بلند و نرم فرا می‌رسند
که تنها یک بال دارند و جفتی می‌پرند
سپس کبوتر روح معصوم
که مرغ چنگی و طاووس نگارین ندیم او هستند
ققنوس، آتشی که در خود ادامهٔ نسل می‌دهد
یک دم همه چیز را از خاکستر گرمش می‌پوشاند
پری ماهیان، تنگه‌های آسیب ناک را می‌گذرانند
و همچنان که آوازی شیوا می‌خوانند سه تایی فرا می‌رسند
و هر عقاب و هر هی‌بی چینی و هر ققنوسی

با ماشین پرنده برادر می‌شوند
اکنون در پاریس راه می‌روی، تنهای تنها، میان مردم
در اطراف تو گلهٔ اتوبوس‌ها می‌بوقند و می‌گردند
دلهرهٔ عشق گلویت را می‌فشارد
چون هرگز محبوب و منظور کسی نتوانستی بود
اگر در روزگار قدیم می‌زیستی به صومعه‌ای می‌رفتی
چون شما را هنگام دعا خواندن غافلگیر کنند شرمگین می‌شوید
در بندکار خود نیستی و خنده‌ات همچنان آتش جهنم می‌ترقد
جرقه‌های خنده‌ات عمق زندگیت را مطلاً می‌کند
تابلویی است آویخته در موزه‌ای تاریک
و گهگاه می‌روی که از نزدیک نگاهش کنی

امروز در پاریس راه می‌روی، زنان غرق خون‌اند
چنین بود و نمی‌خواهم به یاد آورم، هنگام زوال زیبایی بود

در محاصرهٔ شعله‌هایی آتشین **بانوی ما** (نوتردام)[۱] از **شارتر**[۲] مرا نگریست
خون **قلب مقدس** (ساکره کور)[۳] شما از **مونمارتر**[۴] بر من می‌بارد
من از شنیدن سخنان شادمانه رنجورم
عشقی که از آن رنج می‌برم بیماری شرمناکی است
و تصویری که تسخیرت می‌کند تورا با بی‌خوابی و دلهره باقی گذاشته
همواره همین تصویر از کنارت می‌گذرد

اکنون در کرانهٔ دریای مدیترانه هستی
زیر درختان بهار نارنج که سراسر سال غرق گل اند
با دوستانت به قایق سواری می‌روید
یکی اهل **نیس** است، یکی اهل **مانتون** و دو نفر از **توربی**
ترسان هشت پاهای اعماق را می‌نگریم
و در میان خزه‌ها ماهیانی شناورند با تصویر مسیح منجی

در باغ مهمانخانه‌ای در حوالی پراگ هستی
حس می‌کنی که خوشبختی، سرخ گلی روی میز است
و به جای این که قصه‌ات را به نثر بنویسی
زنبوری راکه در قلب سرخ گل خفته تماشا می‌کنی

هراسان خود را می‌بینی که بر عقیق‌های **سن وی**[۵] حک شده‌ای
از مرگ روزی که در آن می‌زیستی غمناک بودی
چون **ایلعازر** شیدای روز بودی
عقربه‌های ساعت محلهٔ یهود به عقب می‌روند
و تو همچنان به آرامی در زندگی پس می‌نشینی

۱. Notre-Dame ، کلیسایی در پاریس که شاعر نامش را به معنا به‌کار برده است.
۲. Chartre ، محله‌ای در پاریس.
۳. Sacré-Coeur ، کلیسایی در پاریس که شاعر نامش را به معنا به‌کار برده است.
۴. Montmartre ، محله‌ای در پاریس.

5. Saint-Vit

در همان حال که از هرادشین[۱] بالا می‌روی
و یا می‌شنوی که در میکده‌ها شبانگاه
تصنیف‌های چک می‌خوانند

اینک تویی در مارسی میان هندوانه‌ها

اینک تویی در کوبلانس[۲] در هتل ژئان[۳]

اینک تویی در رم نشسته زیر درخت ازگیل ژاپنی

اینک تویی در آمستردام با دختری جوان که تو زیبایش می‌بینی و او زشت است
و باید با دانشجویی اهل لیدن[۴] ازدواج کند
آنجا اتاق هایی اجاره می‌کنند که به لاتین می‌شود کوبیکولا لوکاندا[۵]
یادم می‌آید سه روز آنجا گذراندم و همچنان در شهر گودا[۶]
تو در پاریس در محضر بازپرس هستی
چون جنایتکاران تورا بازداشت کرده‌اند

سفرهایی اندوهناک و شادمانه داشته‌ای
پیش از آنکه فریب و گذر عمر را دریابی
از عشق‌هایی در بیست و سی سالگی رنج برده‌ای
چون دیوانه‌ای زیسته‌ام و عمرم را تلف کرده‌ام
دیگر جرأت نداری دست‌هایت را بنگری و هر لحظه دلم می‌خواست بگریم
به خاطر تو به خاطر آنکه دوستش دارم به خاطر همه چیزهایی که تو را ترساند

۱. Heradchin ، جایی در بوهم، در مرز آلمان و چکسلواکی.

2. Coblence
3. Géant

۴. Leyden ، شهری در هلند.

5. Cubicula Locanda
6. Gouda

با دیدگان اشک آلود این مهاجران بدبخت را می‌نگری
خدا را قبول دارند، دعا می‌خوانند، زنان به بچه‌ها شیر می‌دهند
بوی‌شان ایستگاه قطار سن لازار را می‌انبارد
مثل آن سه مجوس اینها هم به ستاره‌شان اعتقاد دارند
امیدوارند که در آرژانتین نقره[۱] به دست آورند
و چون ثروتمند شدند به کشورشان باز گردند
یک خانواده لحاف قرمزی به همراه می‌برد، همان‌طور که شما دل‌تان را همراه
[خواهید برد
برخی از مهاجران در همین جا می‌مانند و اتاق می‌گیرند
در خانه‌های نکبتی کوچهٔ روزیه[۲] یا کوچهٔ اکوف[۳]
عصرها بیشتر اوقات می‌بینمشان که برای هواخوری به کوچه آمده‌اند
و عین مهره‌های شطرنج به ندرت جابجا می‌شوند
به ویژه یهودی‌ها، زن‌هاشان کلاه گیس دارند
در ته مغازه، بی‌رنگ و کمخون، همان‌طور می‌نشینند

جلوی نوشگاه پیاله‌فروشی کثیفی ایستاده‌ای
در میان تیره بختان قهوه ای می‌نوشی به قیمت دو شاهی

شبانگاه در رستوران بزرگی هستی

این خانم‌ها اذیت کن نیستند امّا با این همه گرفتاری‌هایی دارند
همگی حتی آن زشت‌ترین‌شان رفیقش را آزرده است
دختر گروهبانی اهل جزیرهٔ ژرسه[۴] است

۱. در زبان فرانسه آرژان (قسمت اول نام آرژانتین) به معنای نقره و به طورکلی پول است. شاعر با طنز می‌گوید اینان آن قدر خرافی هستند که به خاطر نام آرژانتین به آنجا مهاجرت می‌کنند. م.

2. Rosiers

3. Ecouffes

۴. Jersey ، جزیره‌ای در دریای مانش.

دستانش که تاکنون ندیده بودم زبر و ترک خورده است
دلم برای جای بخیه‌های شکمش می‌سوزد

اکنون به‌خاطر خندهٔ کریه دختر بیچاره‌ای از دهان خود شرمنده می‌شوم

تو تنهایی و صبح در راه است
شیرفروشان در کوچه‌ها بوق می‌زنند

شب مثل دو رگه‌ای زیبا دور می‌شود
فردین[1] کلک است یا لئای[2] زبل

تو می‌نوشی این الکل سوزان را مثل زندگیت
و زندگیت را مثل عرق می‌نوشی

به جانب محله اوتوی می‌روی، می‌خواهی پیاده به خانه برگردی
میان اصنام اقیانوسیه و گینه بخوابی
اینان نیز مسیح‌اند با شکلی دیگر و باوری دیگر
اینان نیز مسیح خاکیِ امیدهایی مبهم‌اند

خداحافظ خداحافظ

خورشید سربریده

1. Ferdine 2. Léa

از: ماکس ژاکوب Max Jacob
(۱۹۴۴ ـ ۱۸۷۶)

۱
شعر ماه

روی شب سه قارچ هست که ماهند. همان‌سان ناگهانی که فاختهٔ ساعت می‌خواند، آنها نیمه‌شب هر ماه نوع دیگری آماده می‌شوند. در باغ گل‌هائی هست کمیاب که مردان کوچک خوابیده‌ای هستند. صد تا! اینها انعکاس‌های یک آینه‌اند. در اطاق تاریک من، مجمری نورانی هست که می‌چرخد، بعد دو ... کشتی‌های هوائی شبتاب، انعکاس‌های یک آینه‌اند. در مغز من، زنبوری است که حرف می‌زند.

۲
قسمت‌هائی از
خروس و مروارید

حریق گل سرخی است روی دم گشودهٔ طاووس.

•

تصویر چهرهٔ پدربزرگ به دست یک بچهٔ پنج ساله: یک سر گاو که پیپ می‌کشد. خانواده کیف کرده است. پدربزرگ عصبانی است.

•

وقتی که انسان یک تابلو می‌کشد، با هر قلمی که می‌زند تابلو به کلی تغییر می‌کند. تصویر مانند استوانه‌ای می‌چرخد و شاید پایان ناپذیر باشد. وقتی که از چرخیدن دست بردارد معلوم است که تمام شده است. آخرین تصویر من برج بابلی بود با مشعل‌های فروزان.

•

قهرمانانی که نویسنده به آنها زندگی داده بود، برای انتقام گرفتن از او قلم‌هایش را مخفی کرده‌اند.

•

تو اشتباه می‌کنی فرشتهٔ من، این حرف‌های تسلی‌بخش چه معنی دارد: من از شادی گریه می‌کنم.

•

دنیا ستون فقراتش یک تمساح است، نوار پیشانی‌بند شاهانه‌اش یک خط آهن است. مناره‌ها دندان‌هایش هستند و دستمال او یک پیراهن تائیس است که به صورت بیست چهارگوش تا شده است.

•

وقتی که به جادوگران تکه‌ای از لباس را می‌دهند، آنها کسی را که چنین لباس بر تن دارد می‌شناسند. من وقتی که پیراهنم را به تن می‌کنم می‌دانم که دیروز چه فکری می‌کردم.

۳
مزایای اعتراف

در جاده‌ای که به میدان اسبدوانی ختم می‌شود، گدائی بود که قیافهٔ پیشخدمت‌ها را داشت. می‌گفت: «به من رحم کنید، من آدم فاسدی هستم. با پولی که به من می‌دهید می‌روم و روی اسب‌ها شرط بندی می‌کنم.» و به این ترتیب لاینقطع اعتراف می‌کرد. در کارش بسیار موفق بود. و حقش بود.

دادائیسم

Dadaïsme

«زیبا چیست؟ زشت چیست؟ بزرگ، قوی و ضعیف چیست؟ کارپانتیه، رنان، فوش چیست؟ نمی‌دانم. من چیست؟ نمی‌دانم، نمی‌دانم، نمی‌دانم.»

ژرژ ریبمون دسنی

مکتب «دادا» یا دادائیسم زائیدهٔ نومیدی و اضطراب و هرج و مرجی است که از خرابی و آدمکشی و بیداد جنگ جهانی اول حاصل شد. زبان حال کسانی است که به ثبات و دوام هیچ امری امید ندارند و چیزی را در زندگی پابرجا و محکم و متقن نمی‌شمارند. غرض پیروان این مکتب طغیانی است بر ضد هنر و اخلاق و اجتماع. می‌خواهند بشریت و نخست ادبیات را از زیر یوغ عقل و منطق و زبان آزاد کنند! با این حال نباید انتظار داشت که هواخواهانش شیوهٔ کار خود را به عباراتی قابل فهم انشا و تنظیم کرده باشند، زیرا چون بنای این مکتب بر نفی بود ناچار می‌بایست شیوهٔ خود را هم نفی کند.

دادا یک نهضت بین‌المللی است. تقریباً همزمان در سویس و امریکا به وجود آمده و بعد در بیشتر کشورهای اروپائی گسترده شده است. بی‌توجهی خواهد بود اگر بخواهیم آن را، مثل منقدان معاصرش، به ملت خاصی نسبت دهیم.

دادا از چارچوب هر گونه نظامی فراتر می‌رود. تمام تلاش آن مبتنی بر درهم ریختن انواع هنری، ویران کردن مرزهای موجود بین هنر و ادبیات و حتی صنایع بوده است. «شعر بیانیه»، «تابلو بیانیه»، «شعر به همراه سروصداهای اضافی»، «کولاژ، مونتاژ عکس و غیره با استفاده از انواع موادی که به نظر می‌آید بیگانه با هنر باشند (از قبیل سیم آهنی، چوب کبریت، زبان عامیانه، عکس، شعارهای روزنامه‌ای، اشیاء دست‌ساز و غیره) و سر هم کردن آنها خارج از هر نظامی بجز تناسبی که خاص خودشان بود و نپذیرفتن هیچ گونه انتقادی مگر از دیدگاه خاص خود.

دادا با ادعای ویرانگری و تروریسم در عالم هنر و ادبیات و اخلاق اجتماعی یا فردی، عملاً اسطورهٔ خاص خود را ساخته است. زیرا در عالم هنر، قصدش نه آفرینش، بلکه ویرانگری بوده است. اگر بخواهیم جنبهٔ مثبتی برای دادائیسم قائل باشیم، می‌توانیم بگوئیم که این ویرانگری در واقع نوعی ویرانگری انقلابی است: ویران ساختن آن طرز تفکر و آن آفرینش هنر و اندیشه است که به جنگ جهانی منجر شد. از این رو این عکس‌العمل طبیعی نسبت به وحشت‌های جنگ و آن نظام فکری که سبب ایجاد آن شده بود، در همان سال‌های جنگ و در میان روشنفکران گوناگون در کشورهای مختلف پیدا شد. بدین‌سان به حق می‌توان دادائیسم را مقدمه‌ای بر همهٔ تحول‌های مهمی که در قرن بیستم در ادبیات و هنر جهان پیدا شد به شمار آورد.

تناقض عجیب در کار دادائیست‌ها این است که به رغم تمام تلاش آنها برای شالوده‌شکنی و ویران ساختن زبان‌ها (کلامی و تجسمی) آثاری که به وجود آوردند مقدمه‌ای شد بر همهٔ جریان‌های هنری و ادبی معاصر.

تأثیر جنگ

جنگ جهانی اول بال‌های خونین خود را بر فراز اروپا گسترد. انتشار کتابها و مجلات متوقف شد. در میدان‌های جنگ، در میان اجساد بی‌جان سربازان،

چهره‌های خون‌آلود نویسندگان و شاعران بزرگ نیز دیده می‌شد: **گیوم آپولینر** و **شارل پگی** peguy و **آلن فورنیه** قربانی جنگ شدند. در کتابی با عنوان «گلچینی از آثار نویسندگانی که در جنگ مرده‌اند» (منتشر در سال ۱۹۲۴) نام و دستخط پانصد شاعر و نویسنده که در جنگ کشته شده‌اند درج شده است. در ظرف دو سال اول، ادبیات تمام اروپا دچار فلج گردید. به جز نقش حوادث وحشت‌آور و به جز افکار مشوش و تأثرانگیز چیزی به مغز مردم راه نمی‌یافت.

با این حال، جنگ نتوانست تغییر مهمی در فن نویسندگی ایجاد کند و اصولی را که از سابق تثبیت شده بود بر هم زند. از این رو رمان‌های مربوط به جنگ نیز برمبنای همان شیوه‌های پیش از جنگ نوشته می‌شد. مسائلی که مورد بحث نویسندگان قرار می‌گرفت عبارت بود از مسائل اساسی و ساده‌ای از سرنوشت بشریتی که گرفتار سرپنجهٔ مرگ و نابودی است: موضوع رمان‌ها را تلاش و ترس و اضطراب و مرگ و کوشش برای پیروزی تشکیل می‌داد. از میان این آثار آتش اثر **هانری باربوس** Barbusse و زندگی شهیدان و تمدن اثر **ژرژ دوهامل** و صلیب‌های چوبی اثر **رولان دورژلس** Dorgelés و منظومهٔ معروف مرگ قهرمان اثر **ریچارد آلدینگتون** فجایع جنگ را به خوبی بر ملا می‌سازد.

ولی، در اثنای جنگ، نسل جدیدی به وجود می‌آمد و جامعهٔ تازه‌ای تشکیل می‌شد: جوانانی که از آغوش خانواده و محیط مدرسه بیرون می‌آمدند و یک راست به میدان‌های جنگ گسیل می‌شدند، از زندگانی به جز مناظر بی‌ثبات و نامربوط و دهشت‌انگیزی که چهار سال تمام در برابر چشمشان بود، به جز زور و عنف لجام گسیخته، به جز نفرت جوامع بشری و بی‌ثباتی تمدن، با چیز دیگری سر و کار نداشتند. نوشته‌های تبلیغاتی همه جا را پر کرده بود و این «زبان بازی» تهوع‌آور آنان را از هر نوشته‌ای بیزار می‌ساخت. گرداگرد آنان را دروغ و ویرانی و بی‌نظمی گرفته بود. از این رو حقیقت واقع در نظرشان شبحی بیش نبود و اغلب، آخرین چاره را درین می‌دیدند که در خود فرو روند و به تعمق در نفس خویش بپردازند. ناچار، پس از پایان جنگ و

برقراری آرامش ظاهری، در آن هنگام که انتظار می‌رفت به افتخار پیروزی نوعی ادبیات کلاسیک و قهرمانی به وجود آید، ناگهان نوعی «خودجوئی» در عالم ادبیات ظاهر شد که می‌توان آن را «رومانتیسم نو» نامید.

اما این مرحله چنان حالت انفجاری و ناگهانی به خود گرفت که تصور می‌رفت سرنوشت تیره‌ای در انتظار ادبیات اروپاست. آشفتگی فکری و بدبینی و حس انتقام و هیجانات روحی دیگر و خاصه نوعی عصیان بر همهٔ مکتب‌ها و سبک‌های ادبی گذشته، نسل جوان را به سوی هرج و مرج و بی‌بند و باری در ادبیات سوق داد: احساس می‌شد که دنیای تازه‌ای زاده می‌شود که در آن همه چیز ــ سیاست و اقتصاد و حتی فکر ــ مغشوش و درهم ریخته است، زندگانی مجموع بشریت بر سرنوشت افراد سنگینی می‌کند، دیگر چیزی برای یافتن و کشف کردن وجود ندارد و جز فریاد عصیان و اعتراض کاری نمی‌توان کرد.

این عصیان و هرج و مرج، نخست به صورت مکتب تخریبی و زودگذر «دادائیسم» در ادبیات تظاهر کرد.

تولد دادا

این داستان را همه می‌دانند که دادا روز هشتم فوریهٔ ۱۹۱۶ در کافهٔ «تراس» شهر زوریخ در سویس، به کمک چاقوی کاغذبری که به طور تصادفی لای یک لاروس کوچک و یا فرهنگ فرانسه ـ آلمانی رفت، و کلمه‌ای از یک صفحه را برید به وجود آمد.[1] کسانی که آن روز در مراسم تولد دادا حضور داشتند عبارت بودند از: **تریستان تزارا** Tristan Tzara (۱۸۹۶ ــ ۱۹۶۳) و **مارسل یانکو** Marcel Janco رومانیائی، **هوگو بال** Hugo Ball و **ریشارد هوئلزنبک** .R

۱. ناگفته نماند که کلمهٔ Dada کاملاً هم بی‌معنی نیست. از قرن شانزدهم در زبان کودکان به معنی «اسب» به کار رفته و از قرن هیجدهم تا کنون به چیزی که «فکر و ذکر» کسی باشد اطلاق می‌شود. البته این معانی هیچ ربطی به مکتب دادا ندارد.

Huelsenbeck آلمانی هانس آرپ Hans Arp (۱۸۸۷ ـ ۱۹۶۶) آلزاسی و یکی دو نفر دیگر. نویسندگان متعددی با توسل به دلائلی که خلاف اغلب آنها ثابت شده است ادعای پدری دادا را دارند. می‌گفتند کسی که این کار را کرد تریستان تزارا بوده است. اما همان طور که گفته شد بعداً مدعیان دیگری پیدا شدند.

سه روز پیش از تولد دادا، هوگو بال به اتفاق همسرش و دوستانی که در بالا از آنها نام بردیم محلی را با عنوان «کابارهٔ ولتر» افتتاح کرده بود که این گروه مراسم شعرخوانی و نمایش و تظاهرات دیگرشان را در آن انجام می‌دادند.

اولین نشریه‌ای را هم که انتشار دادند کابارهٔ ولتر Cabaret Voltaire نام نهادند. هدف مجله را در مقاله‌ای به قلم هوگو بال چنین تشریح کردند: «یادآوری این نکته که در ورای جنگ و وطن‌ها، انسان‌های مستقلی وجود دارند که با آرمان‌های دیگری زندگی می‌کنند.» این مجله در عین دنبال کردن برنامهٔ خاص دادا، برداشت‌هائی از اکسپرسیونیسم آلمان و فوتوریسم ایتالیا را هم در کار خود ادغام می‌کرد. تا آنکه در شمارهٔ سوم، تزارا با چاپ بیانیهٔ دادا ۱۹۱۸، داشتن هرگونه شباهتی را با هنر مدرن رد کرد و بر جنبهٔ انقلابی این حرکت جمعی تأکید گذاشت: «یک کار بزرگ ویرانگر و منفی هست که باید انجام شود. کار جارو کردن و پاک کردن.»

در اینجا برای اینکه با دید فلسفی دادائیست‌ها و نیز با اولین حرکات و نمایشات آنان آشنا شویم، بهتر است که آن را از زبان شخص تریستان تزارا مؤسس اصلی آن نقل کنیم. تزارا که بعد از به خاک سپردن دادا، در کنار سوررئالیست‌ها قرار گرفت در سال ۱۹۴۸ کتاب کوچکی نوشت با عنوان سوررئالیسم و بعد از جنگ که در اینجا صفحاتی از آن را عیناً نقل می‌کنیم: Cabaret

«... وقتی که می‌گوییم «ما»، منظورم نسلی است که در اثنای جنگ اول جهانی (۱۹۱۴ ـ ۱۹۱۸) تازه به سن رشد رسیده بود و در کمال معصومیت آمادهٔ قدم گذاشتن در راه زندگی بود. اما ناگهان برگرد خود، مسخره شدن همهٔ حقایق و افتادن نقاب از چهرهٔ آنها و ظاهر شدن خودخواهی و پستی و منافع

طبقاتی را مشاهده کرد. این جنگ جنگ ما نبود. آن را با ابراز احساسات ساختگی و بهانه‌های بی‌ارزش به ما تحمیل کردند. سی سال پیش که **دادا** در سویس تولد یافت، وضع روحی نسل جوان چنین بود. **دادا** از یک ضرورت معنوی، از یک احتیاج درمان ناپذیر به نوعی مطلق اخلاقی‌زاده شد، از احساس عمیقی که انسان در مرکز همهٔ خلاقیت‌های فکری، تقدم آن را بر جنبه‌های نازل موجود بشری و چیزهای مرده و اموال نابجا تصدیق می‌کرد. دادا از عصیانی زاده شد که خاص همهٔ نوجوان‌ها بود و می‌خواست که هر فردی بدون توجه به تاریخ، منطق یا قوانین اخلاقی حاکم، به احتیاجات عمیق طبیعت خویش دست یابد، از افتخار، میهن، اخلاق، خانواده، هنر، مذهب، آزادی، برادری و مفاهیم متعدد دیگری که پاسخگوی احتیاجات انسانی است فقط اسکلت‌های قراردادی باقی مانده بود، زیرا همهٔ آنها از محتوای اصلی‌شان خالی شده بودند. این است که ما جملهٔ معروف دکارت را شعار یکی از نشریات‌مان قرار دادیم: «حتی نمی‌خواهم بدانم که پیش از من کسانی در دنیا بوده‌اند.» هدف از آن این بود که ما می‌خواستیم دنیا را با چشم تازه‌ای نگاه کنیم و می‌خواستیم در عین حال سرچشمهٔ مفاهیمی را که پدرانمان به ما تحمیل کرده‌اند، از نو ملاحظه کنیم و از صحت‌شان مطمئن شویم. بر این پایه، با طرحی که هیچ نظام از پیش پرداخته‌ای نداشت، خود را موافق کار آن دانشمندانی می‌دیدیم که همان زمان با جدیت و دقت، عمومی‌ترین تجارب فیزیک را از سر می‌گرفتند و با کشف نقاط ضعف و نارسائی‌های آنها، بر پایهٔ آنهابنای عظیمی را که امروزه فیزیک جدید نامیده می‌شود پایه‌گذاری می‌کردند. تلاش ما نیز برای تجدید نظر در پژوهش‌های شعری و هنری با توجه به رابطهٔ آنها با نظام اجتماعی و رفتار روزمره بود. از میان ما عده‌ای انقلاب روسیه را پنجرهٔ گشوده‌ای به سوی آیندهٔ دنیا و شکافی در بنای تمدن کهنه و فرسوده شمردند.

وحشت ما از بورژوازی و از صورت‌های گوناگونی که به امنیت ایدئولوژیک خود در دنیائی می‌داد که می‌خواست منجمد، بی‌حرکت و تغییر

ناپذیر باشد، راستش را بخواهید، ابداع دادا نبود. بودلر، لوتره آمون و رمبو، قبلاً همین‌وحشت را بر زبان آورده بودند، نروال دنیای خاص خود را در نقطه مقابل بورژوازی بنا کرده بود و پس از اینکه به نهایت شناخت جهانی دست یافت، در همان دنیای خاصش با زندگی وداع گفت. مالارمه، ورلن، ژاری، سن پل‌رو، آپولینر، راه را به ما نشان داده بودند، اما گستاخی ما بسیار فراتر رفت. ما بیزاری‌مان را به صدای بلند فریاد می‌زدیم، ما بداهه‌گوئی و آفرینش ارتجالی را قانون زندگی‌مان کرده بودیم، ما نمی‌خواستیم که کوچک‌ترین فرقی بین شعر و زندگی وجود داشته باشد. شعر ما نوعی از هستی و زیستن بود. دادا بر ضد هر آنچه ادبیات نامیده می‌شد قیام کرده بود، اما برای ویران ساختن این بنا، ما حیله‌گرانه‌ترین روش‌ها را به‌کار می‌بردیم و از عناصر خود این هنر و ادبیات بی‌اعتبار شده استفاده می‌کردیم. چرا ما با اینکه ازآثار چند شاعری که استادان‌مان بودند، بهره گرفته بودیم، خود بر ضد ادبیات قیام می‌کردیم؟ ما فکر می‌کردیم که دنیا در یاوه‌گوئی غرق می‌شود و ادبیات و هنر به صورت نهادهائی در آمده‌اند که در حاشیهٔ زندگی به جای اینکه برای انسان مفید باشند ابزارهای جامعه‌ای عقب مانده‌اند. این هنرها در خدمت جنگ بودند و در حالی که بیانگر احساسات لطیف بودند، نفوذ خود را در راه عدم تساوی ظالمانه، فقر احساساتی، بی‌عدالتی و ابتذال به‌کار می‌بردند... دادا دست به حمله می‌زد و به مجموعهٔ نظام دنیا در کلیتش و در پایه و اساسش حمله می‌کرد. زیرا آن را مسئول بلاهت انسانی می‌دانست، بلاهتی که به نابودی انسان به دست انسان منجر می‌شد و به نابودی سرمایه‌های مادی و روحی او. اما این اندیشه‌هائی که امروزه در نظر ما روشن ومسلم است، در آن سال‌ها با چنان روحیهٔ ویرانگری همراه بود که مجبور شدیم ــ چه به خاطر نابکاران و چه به خاطر ابلهان ــ در برابر دنیا بایستیم و همه را به شدت خشمگین کنیم. ما اندیشه‌های خودمان را تبلیغ نمی‌کردیم، بلکه با آنها زندگی می‌کردیم، تا حدی نظیر «هراکلیتوس» که دیالکتیک او مستلزم این بود که خود وی جزئی از

برهان خویش باشد به عنوان عامل شناسا و موضوع جهان‌بینی خودش در عین حال. برهان او حرکتی مداوم بود و تغییر مداوم باگذشت زمان. بدین‌سان ما نیز برگزیده شده بودیم برای اینکه پایه‌های جامعه را، زبان را به عنوان وسیلهٔ ارتباط بین افراد، و منطق را به عنوان وسیلهٔ استحکام این ارتباط هدف حملاتمان قرار دهیم. درک ما از خلاقیت خودبه‌خودی و ارتجالی و از اصلی که بر طبق آن «اندیشه در دهان شکل می‌گرفت.»، ما را به آنجاکشاند که در هر حال منطق راکه بر همهٔ پدیده‌های زندگی حق تقدم داشت، طلاق بگوئیم.»

دادا در پاریس

دادا در زوریخ، با جنجال‌های متعددی که با نمایشگاه‌ها و تئاترهایش برپا کرد، شکل نهائی خود را در سال ۱۹۱۹ پیداکرد. با وجود این رفته رفته از تماشاگرانش کاسته می‌شد، و حال آنکه همهٔ فعالیت دادا با تأثیرگذاری روی تماشاگران قابل توجیه بود. از این رو دادا با **ریشارد هوئلزنبک** Richard Huelsenbeck به برلین، با **هانس آرپ** به کلن و بعد به کمک **شویترز** Schwitters به هانوور منتقل شد. سپس مدتی در آمستردام درخشید. اما سرانجام در پاریس بود که در ژانویهٔ ۱۹۲۰ وقتی که تریستان تزارا در آنجا مستقر شد، قلمرو واقعی خود را پیداکرد. گروه مجلهٔ «ادبیات» که عبارت بودند از **آندره برتون** A. Breton (۱۸۹۶ ــ ۱۹۶۶) **لوئی آراگون** L. Aragon (۱۸۹۷ ــ ۱۹۸۲) **فیلیپ سوپو** PH. Soupault (۱۸۹۷ ــ ۱۹۹۰) که **پل الوار** P. Eluard (۱۸۹۵ ــ ۱۹۵۲) نیز به آنها پیوست، از او مانند مسیح استقبال کردند.

در پاریس عده‌ای اشخاص منفرد که حتی قبل از ظهور دادا دارای روحیه‌ای نظیر آن بودند، زمینه را برای ورود آن فراهم کرده بودند. گذشته از **مارسل دوشان** M. Duchamp (۱۸۸۷ ــ ۱۹۶۸) و **فرانسیس پیکابیا** F. Picabia (۱۸۷۹ ــ ۱۹۵۳) که پیشاپیش، فعالیت‌شان در نیویورک جلب توجه کرده بود، باید از **آرتور کراوان** A. Cravan (۱۸۸۷ ــ ۱۹۲۰) نام برد که در حوالی سال

۱۹۱۳ مجلهٔ کوچکی با عنوان *Maintenant* (حالا) منتشر می‌ساخت و در آن با خشونت به همهٔ پیروزی‌های هنری و ادبی می‌تاخت و بالاخره ژاک واشه J. Vaché (۱۸۹۶ ـ ۱۹۱۹) که پیوسته در مقابل افزودن آجری به بنای ادبیات مقاومت کرد و با رفتاری منفی بیهودگی هر کاری را نشان داد و مقام آندره برتون را که می‌خواست فعالیت شاعرانه‌ای را در ردیف مالارمه آغاز کند درهم شکست.

واشه که در بیست‌وچهار سالگی خودکشی کرد، مجال آن را نیافت که با دادا آشنا شود. اما چاپ نامه‌هائی که از جبهه برای دوستانش می‌فرستاد و در آنها از «بیهودگی همه چیز» سخن می‌گفت، در پا گرفتن این نهضت نقش مهمی داشت:

«ما نه هنر را دوست داریم و نه هنرمندان را (مرگ بر آپولینر) ... ما مالارمه را نمی‌شناسیم، بی‌هیچ کینه‌ای. اما او مرده است. ما دیگر آپولینر را هم نمی‌شناسیم ــ **چون‌که** ــ به او ظنین شده‌ایم و فکر می‌کنیم که خیلی دانشمندانه هنرنمائی می‌کند، رومانتیسم را با سیم تلفن وصله می‌زند و دینامو را نمی‌شناسد. **ستاره‌های** جاکن شده! ... کسل‌کننده است! ــ و بعدگاهی هم جدی نمی‌گویند! آدمی که ایمان دارد جالب است. **اما بعضی‌ها از شکم مادر چاخان به دنیا آمده‌اند ...»**

«اما چه باید کرد؟ من اجازهٔ کمی عشق به **لافکادیو** می‌دهم. چون‌که کتاب نمی‌خواند و کاری نمی‌کند مگر تجربه‌های سرگرم‌کننده‌ای ــ مثل آدمکشی ــ و آن هم بدون تغزل شیطانی ــ بودلر کهنهٔ پوسیدهٔ من! کمی به هوای خشک ما نیاز بود: ماشین خانه ... روتاتیف با روغن بوگندو، قرمب ... قرمب ... قرمب! سوت! رِوِردی **شاهر** سرگرم‌کننده و نثرنویس ملال‌آور. ماکس ژاکوب سبکسر کهنه‌کارِ من! **اسباب‌بازی‌ها، اسباب‌بازی‌ها، اسباب‌بازی‌ها،** اسباب‌بازی‌های چوبی رنگ کرده می‌خواهید؟ دو چشم با شعلهٔ مرده و شیشهٔ گرد یک عینک تک چشم ــ با یک ماشین تحریر اختاپوس ــ خیلی دوست دارم.»

نامه‌های جنگ ژاک واشه، به همت گروه ادبیات چاپ شد که در اطراف مجلهٔ کوچکی با جلد زرد گرد آمده بودند و نام سه مدیر بر روی آن بود: **لوئی آراگون، آندره برتون و فیلیپ سوپو.** در آغاز بین آنها بحثی از دادا و روحیهٔ دادا در میان نبود. حتی نویسندگان معروفی هم در جمع آنها بودند: آندره ژیدکه به سبب نوشتن دخمه‌های واتیکان اعتبار زیادی بین مدیران ادبیات پیدا کرده بود، **پل والری** که پس از بیست سال خاموشی به این نحو به عالم ادب باز می‌گشت، **لئون پل فارگ، آندره سالمون، ماکس ژاکوب، پی‌یر روردی، ساندرار و ژان پولهان** هم بودند.

خودکشی واشه بذر شک اساسی را در دل‌های اعضاء گروه مجلهٔ ادبیات پاشید. با این همه مجلهٔ ادبیات که نام آن را «والری» انتخاب کرده بود به جای اینکه مثل سابق گلچینی از آثار مدرن و پیشرو باشد، به صورت ارگان ویرانگری درآمد و جای نویسندگان نامدار را جوانان گرفتند. گذشته از آن، چند مجلهٔ دیگر نیز از قبیل *Sic* به مدیریت پی‌یر آلبر بیرو P. Albert - Biro و *Nord-Sud* (شمال ــ جنوب) به مدیریت پی‌یر روردی نوشته‌های تزارا را می‌پذیرفتند و چاپ می‌کردند و راه را بر شعری می‌گشودند که مخالف قواعد و قوانین فنی، واقعیت و صحت زبان بود.

اما جذاب‌ترین قسمت تاریخ دادا تظاهرات و نمایش‌های مختلفی بود که از ۱۹۲۰ به بعد ادامهٔ آنها موضوع بحث محافل پاریس شده بود. در واقع تریستان تزارا تصمیم داشت که نمایش‌های زوریخ را به صورت گسترده‌تر و جنجالی‌تری در پاریس برپا کند و به این ترتیب نمونه‌ای از استعدادهای گوناگون خود را به نخبگان پایتخت فرانسه نشان دهد. **ژرژ هونیه** G. Hugnet که خود از سوررئالیست‌های معروف است در تحقیق مفصلی که به دادائیسم اختصاص داده است، ماجرای یکی از این شب‌ها (جمعهٔ اول ادبیات، ۲۳ ژانویهٔ ۱۹۲۰) را چنین شرح می‌دهد:

«آندره سالمون رشتهٔ سخن را به دست می‌گیرد. شعر می‌خواند. مردم

راضیند، زیرا در هر حال اثری از هنر در میان است. اما چیزی نمی‌گذرد که چرت‌شان پاره می‌شود: عده‌ای نقابدار به صحنه آمده‌اند که شعر بی‌ربطی از برتون را می‌خوانند. تزارا زیر عنوان شعر، یک مقالهٔ روزنامه را می‌خواند و جهنمی از صدای زنگوله و جغجغه او را همراهی می‌کند. مردم طبعاً نمی‌توانند ساکت بمانند و شروع می‌کنند به سوت زدن و سروصداکردن. در پایان این جنجال عالی، تابلوهای نقاشی به صحنه می‌آورند و نشان می‌دهند. در میان آنها تابلوئی از پیکابیا هست که از نظر هنری به تمام معنی رسوائی است و مثل اغلب نمایش‌ها و تابلوهای پیکابیا اسم آن LHOOQ است.»

زمینهٔ لازم آماده شده است. بولتن دادا در ماه فوریه نام همکارانش را به این ترتیب اعلام می‌کند: پیکابیا، تزارا، آراگون، برتون، ریبمون ـ دسنی، الوار، دوشان، دِرمه و کراوان و می‌افزاید: «داداهای واقعی ضد دادا هستند. همهٔ مردم مدیر دادا هستند.» و در این میان تظاهرات و نمایش‌ها هم ادامه می‌یابد. در دومین نمایش که روز پنجم فوریه در سالن des Indépendantes ترتیب داده شده است، سی‌وهشت نفر را برای خواندن بیانیه‌ها تجهیز کرده‌اند. بیانیه‌ای را که پیکابیا نوشته است ده نفر با هم می‌خوانند و بیانیهٔ ریبمون ـ دسنی را نه نفر با هم. الخ ... به عنوان نمونه، چند سطری از بیانیهٔ ریبمون ـ دسنی را در اینجا می‌آوریم که خود یک برنامهٔ کامل است:

«دیگر نه نقاش‌ها را می‌خواهیم، نه ادیبان را، نه موسیقی‌دان‌ها را، نه مجسمه‌سازها را، نه مذاهب را، نه جمهوریخواهان را، نه سلطنت‌طلبان را، نه امپریالیست‌ها را، نه آنارشیست‌ها را، نه سوسیالیست‌ها را، نه بلشویک‌ها را، نه سیاستمداران را، نه پرولتاریا را، نه دموکرات‌ها را، نه ارتش‌ها را، نه پلیس را، نه وطن‌ها را، دیگر از همهٔ این حماقت‌ها به تنگ آمده‌ایم، دیگر هیچ، هیچ، هیچ، هیچ، هیچ، هیچ.

«به این ترتیب آن تازگی که عبارت است از آنچه ما نمی‌خواهیم، با پوسیدگی کمتر و فوریت کمتر در گروتسک بودن خود را تحمیل خواهد کرد.»

به این ترتیب مردم برای اولین بار با نوعی از نمایش روبرو می‌شدند که در اثنای آن نویسنده به صورت هنرپیشه در می‌آمد و رابطه‌ای واقعی با مردم ایجاد می‌کرد. هر یک از این نمایش‌ها در روزنامه‌ها منعکس می‌شد. از طرف دیگر تماشاگرانی که معمولاً در سالن ناسزا می‌شنیدند، سرانجام آن سکوت معمول سالن‌های تئاتر را رها می‌کردند و خود نیز در این ویرانگری شرکت می‌جستند و دستخوش شادی حاصله از بازی فی‌البداههٔ خود می‌شدند.

باز به سوررئالیسم و بعد از جنگ بر گردیم، کتابی که تریستان تزارا بیست و هشت سال بعد نوشت:

«در اینجا جنبه‌های پر سروصدا و افتضاح‌آمیز دادا را نیز ناگفته نخواهم گذاشت، زیرا آن نیز یکی از عوامل شاعرانهٔ دادا شمرده می‌شد. به خاطر دارم که در سال ۱۹۲۱ نمایشی در سالن «گاوو» Gaveau داشتیم. از آن نمایش فقط یک عکس فوری را به خاطر دارم. در این عکس فوری مردم همه از جا برخاسته و دست‌ها را به هوا بلند کرده‌اند و فریاد می‌زنند. نمایش واقعی در سالن جریان می‌یافت و ما همه درکنار صحنه جمع شده بودیم و سالن را تماشا می‌کردیم. برنامهٔ ما عبارت بود از نمایشنامه‌ای به این شرح: دو نفر در روی صحنه با هم روبرو می‌شدند، اولی می‌گفت: «دفتر پست در آن روبروست» و دومی جواب می‌داد «از من چه‌کاری ساخته است» و پرده می‌افتاد و نمایش به پایان می‌رسید. همچنین نمایش دیگری از آندره برتون و فیلیپ سوپو در برنامه بود با عنوان «لطفاً S' il vous plait» که فقط پردهٔ اول آن اجرا شد. در پردهٔ دوم بر طبق برنامه‌ای که از پیش چاپ شده بود، لازم بود نویسندگان نمایشنامه در پیش پرده بیایند و خودکشی کنند! همچنین درین برنامه اعلام شده بود که دادائیست‌ها در برابر چشم مردم موهای سر خود را خواهند تراشید. ریبمون-دسنی Ribemont- Dessaignes در حالی که اندام خود را با قیف بزرگی از مقوا پوشیده بود، با ابتکاری فراموش‌نشدنی، رقصی را اجرا کرد. مردم نه تنها گوجه‌فرنگی بلکه، برای نخستین بار در دنیا، بیفتک به طرف

صحنه پرت کردند. این چیزها اغلب توی قیف مقوائی می‌افتاد.

«این ابداعات و ابتکارات مردم را به شدت عصبانی می‌کرد. تماشاچیان به دسته‌های مختلفی تقسیم شدند: عده‌ای گمان می‌کردند که ما دلقک‌های زبردستی هستیم، دسته‌ای ما را احمق‌های واقعی می‌شمردند، و درین میان گروه معدودی نیز بودند که تا اندازه‌ای حق را به جانب ما می‌دادند. از میان دستهٔ اخیر می‌توان از **پل والری** و **ژاک ریویر** Rivière نام برد. ولی ناامید نمی‌شدیم زیرا که به طوع و رغبت تا آن درجه خود را پائین می‌آوردیم که هدف تیر نفرت و ناسزا باشیم و هیچ تردید نمی‌کردیم که خود را قربانی استهزاء و بی‌آبروئی سازیم، در عین حال نوعی پیروزی به نفع خودمان کسب می‌کردیم: در نوشته‌های اغلب رفقای ما وضوح و صحتی وجود داشت که مخالفان ما را متقاعد می‌ساخت و به ما متمایل می‌کرد. چه لزومی داشت که این نهضتِ ما را فقط از جنبهٔ تخریبی آن بنگرند؟...»

محاکمهٔ بارّس و آغاز انشعاب

انکار همه چیز به کجا منجر می‌شد؟ در این میان آندره برتون به این نتیجه رسیده بود که تنها فریاد زدن کافی نیست و باید عمل کرد. برای اولین بار در نمایشی که تریستان تزارا در سالن مونتنی ترتیب داده بود شرکت نکرد و طرح تازهٔ خود را اعلام کرد، باید دادا وارد میدان عمل می‌شد، قربانی‌هایش را نشان می‌داد و به عنوان نمایندهٔ عدالت دست به اقدام می‌زد. کسی که می‌بایستی عدالت در مورد او اجرا شود **موریس بارّس** M. Barrés (۱۸۶۲ ـ ۱۹۲۳) نویسنده و سیاستمدار ناسیونالیست، جنگ‌طلب، ضد دریفوس و طرفدار ارتش بود. این قسمت را عیناً از کتاب تاریخ سوررئالیسم[۱] اثر **موریس نادو**[۲] نقل می‌کنیم:

1 - 2. Maurice Nadeau, Histoire du surréalisme, Edition du Seuil, Paris, 1964

«خبر اتهام و محاکمهٔ موریس بارس از جانب دادا در مجلهٔ ادبیات اعلام شد و تاریخ و محل دقیق آن، جمعه ۱۳ مه ۱۹۲۱، ساعت هشت‌ونیم بعدازظهر در سالن des Sociétés Savantes، شمارهٔ ۸ کوچهٔ دانتون تعیین گردید. ضمناً به اطلاع مردم رساندند که دوازده نفر از تماشاگران هیئت منصفه را تشکیل خواهند داد.[۱]

این ماجرا که در نظر تماشاگر عادی می‌توانست یکی از آن بازی‌های معصومانه و مایهٔ خنده و شادی باشد، بر اثر پافشاری برتون، صورت دیگری به خودگرفت و شاید هم بر اثر تصادف محض بود که همان روز «بارس» از پایتخت خارج شد و صورت جدی‌تری به قضیه داد. دادائیست‌ها انتظار چنین چیزی را نداشتند، و نگفته پیداست که کاری به زندگی او نداشتند. یک مانکن چوبی را بر روی صندلی متهم نشانده بودند که جانشین بارس شمرده می‌شد. قضات، وکلا و دادستان، کلاه بلند قضاوت و بلوز و پیشبند سفید به تن کرده بودند. رنگ کلاه اعضاء دادگاه ارغوانی بود. بنژامن پره نقش سرباز گمنام آلمانی را به عده گرفته بود. اتهام نامه‌ای که برتون قرائت کرد، دارای عباراتی بود که تنها به موریس بارس مربوط نمی‌شد بلکه نوعی اعلام موضع از جانب دادا بود. از این قبیل:

«دادا معتقد است که دیگر وقت آن رسیده است که یک قدرت اجرائی در خدمت روح انکارگرای خود بگذارد و تصمیم گرفته است که قبل از هر چیزی بر ضد کسانی که ممکن است بخواهند از دیکتاتوری آن جلوگیری کنند اقدام کند و از هم امروز به درهم شکستن مقاومت آنها دست می‌زند.»

«... لذا موریس بارس را به جنایت بر ضد امنیت ذوق و هنر متهم می‌کند.»

۱. تشکیلات دادگاه ازاین قرار بود: رئیس آندره برتون، دستیاران تئودور فرانکل و پی‌یر دوال، دادستان ژرژ ریبمون ـ دسنی، وکلای مدافع لوئی آراگون و فیلیپ سوپو (چه وکلائی که از دادستان تندروتر بودند و سر مشتری‌شان را می‌خواستند.) شهود: تزارا، ژاک ریگو، بنژامن پره، مارگریت بوفه، دریو لاروشل، رنه دونان، گونزاک فریک، هانری هرتر، آشیل بوردا، ژرژ پیوش، راشیلد، سرژرِوموف، مارسل سوواژ، جوزپه اونگارتی و الخ ...

از لحظات قابل توجه این دادگاه سؤال و جوابی بود بین آندره برتون و تریستان تزارا که هنوز به همان برنامهٔ صددرصد ویرانگر خود وفادار بود و می‌خواست فعالیت همیشگی خود را دنبال کند. اما برتون دیگر گوش شنیدن این حرف‌ها را نداشت:

شاهد، تریستان تزارا: آقای رئیس، حتماً شما هم با من موافقید که ما همه گروه اراذلی بیش نیستیم، و در نتیجه تفاوت‌های کوچک بین اراذل بزرگ و اراذل کوچک چندان اهمیتی ندارد.

رئیس، آندره برتون: آیا شاهد علاقمند است که او را احمق تمام عیار بدانیم، یا مایل است که به دارالمجانین فرستاده شود؟

در صورت مجلس درج شد که شاهد می‌خواست وقت خود را به شوخی کردن بگذراند که در چنین موقعیتی گناه بزرگی است.»

این برخورد شدید بین پایه‌گذار دادا و مؤسس سوررئالیسم سرآغاز نبردی بود بین این دو مرد که نمایندگان دو طرز تلقی مختلف و دو سیستم بودند که یکی برای تولدش احتیاج به وجود دیگری داشت. اما برای زنده ماندن می‌بایستی دیگری را ترک کند. از این رو به دنبال محاکمهٔ بارس محاکمهٔ خود دادا مطرح بود.

سرانجام موریس بارس از جانب هیئت منصفه‌ای که از تماشاگران حاضر در سالن تشکیل شده بود به گناه «جنایت بر ضد امنیت ذوق و هنر» و انکار آرمان‌های جوانیش، به بیست سال کار اجباری محکوم شد. از آن به بعد، انشعاب بین خشونت آنارشیستی دادا به نمایندگی تزارا، پیکابیا و ریبمون ـ دسنی و ارادهٔ سازمان‌دهی آنهائی که بعدها سوررئالیسم را پایه‌گذاشتند علنی شد. اگر آندره برتون در آغاز سال ۱۹۲۲ ناگهان تصمیم نمی‌گرفت که برای تسریع پیشامدها کنگرهٔ وسیعی تشکیل دهد، دادا که پیوسته ادعای مخالفت با مدرنیسم را داشت، شاید به خودی خود از میان می‌رفت. کنگره تشکیل نشد و دادا برای مدتی هم به حیات خود ادامه داد. شب نمایش قلب ریشو (le Cœur à

(barbe در تئاتر میشل، ۶ ژوئیهٔ ۱۹۲۳ عملاً پایان‌کار دادا در زمینهٔ نمایش‌های عمومی بود. زیرا آن شب طرفداران آندره برتون دخالت کردند و از نمایش یک اثر تریستان تزارا جلوگیری شد.

آفرینش در عین ویرانگری

دادا فقط در یک رشته وقایع جنجال برانگیز خلاصه نمی‌شود. مجلات متعدد ناپایدار، تابلوها و مجموعه‌هائی که زیر سپر این نهضت منتشر می‌شد به رغم حوادث کوچک زائیدهٔ موقعیت (عکس‌العمل نسبت به انتقاد و کشمکش‌های درونی) در واقع کارگاهی بود برای نوعی شعر و زیبائی شناسی جدید، رها شده از وسواس لطیف بودن، با بیان مستقیم و بی‌پردهٔ عواطف و جهش‌ها و هیجان‌های روح فردی.

می‌توان سؤال کرد که حاصل دادا چه بوده است: کلمات آزاد و حروفچینی بی‌نظم را قبلاً کوبیست‌ها و فوتوریست‌ها به کار برده بودند. شعر همزمان (Simultanée)، شعر فونتیک، خودکاری، کولاژ، فوتومونتاژ، هنرانتزاعی و... را اگر هم دادائیست‌ها کشف کرده و یا رواج داده بودند، هیچ کدام ابداع خودشان و به ویژه جزء مکمل جهان‌بینی آنها نبود. در واقع، دادا تمام این شیوه‌ها را به‌کار برده است، زیرا به تصادف اعتماد کرده و چنان‌که ژاک ریویر به خوبی توجه کرده است: «وجود را قبل از اینکه تسلیم حسابگری شود، در همان ناهماهنگیش و یا هماهنگی اولیه‌اش، قبل از اینکه تصور تضاد ظاهر شود و مجبورش کند که از ادعای خود پائین بیاید یا خود را بسازد، گیر انداخته است. به جای وحدت منطقی که همه اجباراً پذیرفته‌اند، نویسندهٔ دادائیست وحدت پوچ خود را قرار می‌دهد که یگانه و بی‌سابقه است.» کاربرد گسستگی جوانه‌های شعور باطن را گشوده و سبب شده است که انسان به مجموعهٔ نیروهایش پی ببرد. دادا به ویژه تعلیم می‌دهد که هنرمند اصیل باید بتواند گذشته را فراموش کند و در خویشتن (نه در ستایش بی‌ارادهٔ پیشرفتی بیش از

پیش اجباری برای انسان) سرچشمه‌های تغزلی را پیدا کند که برای بیانش هیچ احتیاجی به قراردادها نیست.

دادائیست‌ها در ورای اصول اساسی، توانسته بودند تأثیرگذاری گروه را نیز از نظر اجتماعی تجربه کنند. شاعر دادائیست باید با مردم دیگر در آمیزد، زیرا شعر فقط در کلمات نیست، بلکه در عمل هم هست و حتی خود زندگی است. فرد یا در گروهی که قرار گرفته است حل می‌شود و یا از آن فراتر می‌رود، و همهٔ نیروهای تشکیل دهنده، از مجموعهٔ متشکله بالاتر می‌روند و امکان می‌دهند که تمام سدها برداشته شود.

البته این خود پارادوکس کوچکی نیست که دادا با اینکه می‌خواست ویرانگر باشد،گام‌های بلند در راه خلاقیت برداشته باشد و نشان دهد که انسان همان‌سان که نفس می‌کشد می‌آفریند. ضمناً تشخیص دو جریان متضاد در دادا، یکی ضد هنری به نمایندگی تزارا و هولزنبک و دیگری آفریننده به سرپرستی نقاشانی از قبیل یانکو و آرپ ... تضاد این دو جریان در واقع نوعی تضاد دیالکتیکی است. دادا در عین ویران ساختن، خلق می‌کرد. تزارا خوب می‌دانست که چگونه با ویران کردن ساختارهای کهنه، نظام تازه‌ای را برقرار کند. اما این فرزانگی را هم داشت که نظام تازهٔ خود را بهترین نظام‌ها اعلام نکند.

همچنین نمی‌توان دادا و سوررئالیسم را نقطه مقابل هم شمرد یا دادا را به حد یک مقدمهٔ اعتراض‌آمیز برای ظهور سوررئالیسم پائین آورد. روابط خویشاوندی بین دو نهضت تردیدناپذیر است. همچنین مسلم است که فرد فرد دادائیست‌ها این احتیاج را احساس می‌کردند که به افق‌های تازه‌ای روی آورند. آنها می‌دانستند که ویرانگری دادا نمی‌توانست دائمی باشد، اما هر کدام به سوی راه حل دیگری می‌رفتند. برتون می‌خواست که حکومت ذوق و ذهن تازه‌ای را برقرار کند و حال آنکه تزارا تعداد ویرانه‌ها را کافی نمی‌دانست و در آرزوی یک حریق همه گیر بود. بر همین مبنا خصوصیت سوررئالیسم (که در

فصل آینده به تفصیل خواهیم دید) این بود که قلمروی برای خود و شیوه‌هائی برای تغییر مسیر شعر تعیین کند. چنان که آندره برتون مـی‌گفت: «مـا حـالا دیگر می‌دانیم که شعر باید به سمتی برود.» و حال آنکه دادا با همان حالت آنارشیستی‌اش در زمان حال زندگی می‌کرد و هر گونه روش و شیوه‌ای را دور می‌انداخت.

اگرچه میدان‌های مغناطیسی *(Les Champs Magnetiqes)* آندره برتون و فیلیپ سوپو کاملاً شبیه بعضی از نوشته‌های تزارا و پکابیاست، ولی واقعیت این است که آنان از طریق نگارش خودبه‌خود می‌خواستند کارکرد حقیقی اندیشه را، خارج از هر گونه تصور اخلاقی یا زیباشناختی روشن کنند و حال آنکه اینان به تجربه‌ای بی‌آینده دست می‌زدند.

مفهوم نهضت

برای چه یک گروه از جوانان «طبیعی» به این ترتیب به پایه و اساس جامعه حمله کنند؟ البته همان طور که قبلاً گفتیم، جنگ در این میان مؤثر بوده است. اما این تنها دلیل نمی‌تواند باشد. تاریخ دادا نشان می‌دهد که این نهضت شکل نهائی خود را بعد از متارکهٔ جنگ یافته است، ازین رو نمی‌توان ادعا کرد که دادا برای مقابله با برخورد مسلحانه به وجود آمده است. دادائیست‌ها هیچ کدام مستقیماً به مخالفت با جنگ برنخاسته‌اند. در میان آثار فراوان آنها مشکل بتوان جمله‌ای در این باره پیدا کرد. آنها صلح‌طلب نبودند و هیچ توافقی با عقاید رومن رولان نشان ندادند و وقتی هم که در سال ۱۹۱۷ انقلاب روسیه به وقوع پیوست استقبالی از آن به عمل نیاوردند و بعدها که به آن توجه کردند گفتند که در آغاز اطلاعات کافی دربارهٔ آن نداشتند. واقعیت این بود که آنها هیچ گونه آمادگی سیاسی نداشتند. بجز دادائیست‌های برلین که در کنار اسپارتاکیست‌ها قرار گرفتند، در سالهای جنگ دادائیست‌های زوریخ و نیویورک خوشحال بودند از اینکه درگیر جنگ نشده‌اند، در حالی که دوستان

فرانسوی و آلمانی آنها در «وردن» رو در روی هم قرار گرفته بودند.

در واقع ادعای دادائیست‌ها بسیار فراتر از متارکهٔ جنگ یا تغییر سیاست بود. آنها ادعا می‌کردند که می‌خواهند به طورکلی نسل بشر را که اجازهٔ چنین فاجعه‌ای را داده بود تغییر دهند. دادا زائیدهٔ نفرتی عمیق بود نسبت به همهٔ آن چیزهائی که در این طوفان بلا شرکت داشته‌اند، به ویژه زبان، ابزار ارتباط فریبکارانه. از این رو دادائیست‌ها در درجهٔ اول می‌خواستند این ابزاری را که امکان داشت در دنیای غرق در آشفتگی به همان صورتی که هست باقی بماند، سرنگون کنند. آثار پوچ آنها چه با طنز و چه با تمسخر، تصویری بود از آنچه آنها برگرد خود می‌دیدند. اگر بخواهیم آنها را همان سان که کامو در انسان عاصی *(L'Homme revolté)* گفته است، «هیچ گرایان محفلی» بخوانیم، اشتباه کرده‌ایم. درست است که آنها ویرانگر تصویرشکن (Iconoclaste) بودند، اما همهٔ اعمالشان همراه با نشاط زندگی نیرومند بود و امید رسیدن به انسانیتی بهتر و به آن شادی و سرخوشی که در خلاقیت هست. خلاقیتی که فقط خاص هنرمند نیست. مردمی که به نمایش‌های دادا می‌رفتند این را خوب می‌فهمیدند زیرا خودشان را در «دادا» می‌دیدند.[1]

۱. قسمت‌های افزوده به این فصل، از مقالهٔ هانری بآر Henri Behar از مدخل «دادا» در «انسیکلوپدیا اونیورسالیس» تاریخ سوررئالیسم اثر موریس نادو و سوررئالیسم و بعد از جنگ اثر تریستان تزارا ترجمه شده است.

نمونه‌های دادا

بیانیهٔ آقای آنتی پیرین

Manifeste de monsieur Antipyrine

از: هفت بیانیهٔ دادا

نوشتهٔ تریستان تزارا Tristan Tzara (۱۸۹۶ ـ ۱۹۶۳)

این بیانیه در اولین تظاهرات دادا در زوریخ (سالن Waag)، روز ۱۴ ژوئیهٔ ۱۹۱۶ خوانده شد، بعدها جزو اولین ماجراهای آسمانی آقای آنتی پیرین، در شمارهٔ ۱۳ مجلهٔ «ادبیات» در ماه مه ۱۹۲۰ انتشار یافت.

به گفتهٔ خود تزارا، این متن نوعی موضع‌گیری بر ضد مدرنیسم فوتوریستی است که آن را در ردیف احساسات بازی بورژوائی قرار می‌دهد و نیز بر ضد آموزه‌های تعصب‌آلود که می‌خواهند هنر را در چهارچوب مقولات تنگ زندانی کنند.

دادا شدت [جریان] ماست: که سرنیزه‌های بی‌نتیجه، سر سوماترائی کودک آلمانی را بر می‌افرازد. دادا زندگی است، بی‌دمپائی و بی‌پارالل که مخالف و موافق وحدت است و قطعاً مخالف آینده. ما عاقلانه می‌دانیم که مغزهای ما به بالش‌های پر قو تبدیل خواهد شد، که «آنتی دوگماتیسم» ما عین کارمندان عالی رتبهٔ انحصار طلب است، که ما آزاد نیستیم آزادی را فریاد بزنیم. احتیاج شدید بی‌انضباط و بی‌اخلاق، و تف کنیم به روی بشریت.

دادا در چارچوب ضعف‌های اروپا می‌ماند. با وجود این کثافت است. اما ما می‌خواهیم کثافت‌مان را به رنگ‌های مختلف بگذاریم تا باغ وحش هنر همهٔ پرچم‌های کنسولگری‌ها را مزین کنیم.

ما مدیران سیرک هستیم و از خلال بادهای جشن بازارها سوت می‌کشیم و در میان دیرها، فاحشه‌خانه‌ها، تئاترها، واقعیت‌ها، احساس‌ها، رستوران‌ها، اوهی اوهو ... بنگ

بنگ.

ما اعلام می‌داریم که اتومبیل احساسی است که ما را در کندی‌های انتزاع‌های خودش مانند کشتی‌های اقیانوس‌پیما، و صداها و اندیشه‌ها بسیار لوس کرده است. با وجود این، ما سهولت را بیرون می‌کشیم. دنبال جوهر مرکزی می‌گردیم و راضی هستیم که اگر بتوانیم آن را مخفی کنیم. ما نمی‌خواهیم که پنجره‌های طبقهٔ نخبهٔ حیرت‌آور را بشماریم، زیرا دادا برای هیچ کس وجود ندارد و ما می‌خواهیم که همه این را بفهمند. آنجا بالکون داداست، به شما اطمینان می‌دهم. از آنجا می‌توان صدای مارش‌های نظامی را شنید و بال‌زنان با شکافتن هوا برای آب تاختن در یک حمام عمومی فرود آمد و معنی حکایت اخلاقی را فهمید.

دادا نه دیوانگی است، نه حکمت و نه طنز. مرا نگاه کن، بورژوای نازنین.

هنر یک فندق بازی بود. بچه‌ها کلماتی را که آخرشان زنگی داشت جمع می‌کردند، بعد گریه کنان «بیت» را فریاد می‌زدند، پوتین‌های عروسک به پایش می‌کردند و بیت خاتون شد تا کمی بمیرد و خاتون بالن شد، بچه‌ها چنان دویدند که پایشان پرخون شد.

بعد سفرای کبار احساسات آمدند که دسته جمعی فریاد تاریخی برکشیدند:

روانشناسی، روانشناسی هی هی،
علم و فن، علم و فن
زنده باد وطن
ما نیستیم ساده
مائیم پر افاده
مائیم فرد و یکتا
مشهور در همه جا
و ما می‌توانیم دربارهٔ عقل بحث کنیم.

اما ما، دادا، با آنها هم عقیده نیستیم، زیرا هنر جدی نیست، به شما اطمینان می‌دهم. و اگر جنایت را نشان می‌دهیم تا دانشمندانه بگوئیم «بادبزن»، برای این است که شما را خوشحال کنیم، ای شنوندگان عزیز، اگر بدانید چقدر دوستتان دارم. به شما اطمینان می‌دهم و شما را می‌پرستم.

دو بخش از بیانیهٔ هفتم

از هفت بیانیهٔ دادا، دو بخش از بیانیهٔ آخر راکه یک بیانیهٔ شانزده قسمتی است با عنوان بیانیهٔ دادا دربارهٔ عشق ضعیف و عشق تلخ در اینجا نقل می‌کنیم: بخش‌های هشتم و شانزدهم:

بخش هشتم[1]

برای ساختن یک شعر دادائیستی:
روزنامه‌ای بردارید
یک قیچی هم بردارید
در آن روزنامه مقاله‌ای را انتخاب کنید که طول آن معادل شعری باشد که می‌خواهید

۱. در چاپ‌های قبلی مکتب‌های ادبی، این بخش در داخل متن، از کتاب هزار پیشهٔ استاد جمال‌زاده نقل شده بود. اکنون چون متن اصلی را در دست داریم با سپاس از ایشان که اطلاع اولیه‌مان را مدیون نوشته‌شان هستیم، آن را از متن اصلی ترجمه می‌کنیم. اما به جای مثالی که در متن آمده است، همان مثالی راکه آقای جمال‌زاده آورده بود می‌گذاریم.

بگوئید.

مقاله را از روزنامه جدا کنید

بعد هر یک از کلمات آن مقاله را با دقت ببرید و در کیسه‌ای بریزید.

کیسه را آهسته تکان دهید

آنوقت هر یک از کلمات بریده را تک‌تک بیرون بیاورید

با دقت رونویسی کنید

به همان ترتیبی که از کیسه بیرون آمده‌اند.

شعر شبیه شما خواهد بود.

اینک شما نویسنده‌ای هستید بسیار تازه و بی‌سابقه و با حساسیتی جذاب هر چند که عوام‌الناس چیزی از اثرتان نخواهند فهمید.

مثال ـ بلوری از فریاد مضطرب می‌اندازد روی صفحه‌ای که خزان. خواهشمندم نیم بیان مرا به هم نزنید. غیر ذی‌فقار، شامگاهان آرامی حسن و جمال دوشیزه‌ای که آب‌پاشی راه پوشیده از مرداب را تغییر شکل می‌دهد.

بخش شانزدهم

در این بخش کلمهٔ «زوزه‌بکش»! ۲۷۵ بار تکرار شده است و سطر آخر یعنی:

«که هنوز هم بسیار جذاب است.»

hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle
hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle
hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle
hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle
hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle
hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle
hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle
hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle
hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle
hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle

hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle
hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle
hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle
hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle
hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle
hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle
hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle
hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle
hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle
hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle
hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle
hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle
hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle
hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle
hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle hurle
Qui se trouve encore très sympathique

Tristan Tzara

جنگل سخنگو یا علامت معقول جزیرهٔ پاک

تریستان تزارا

این نیز نمونهٔ دیگری است از نوشته‌های دادائیستی با حروف بزرگ ماشین تحریر، بدون نقطه‌گذاری و فاصله، مانند بیشتر اشعاری که تزارا به نقاشان تقدیم کرده است. وضع نگرنده‌ای است که اشیاء دوروبر خود را می‌بیند وقتی که خود را در تداعی اشیاء دیگری آزاد می‌گذارد:

ویلن لامپ‌ها دُم یک نور سفید بسیار سفید فرار خورشید و ستاره خرچنگ یا ماهیان پرنده در ایستگاه راه‌آهن یک پای آدمی اطاق انتظار دیزی‌های مختلف سفالی دو چاقو یک پرنده روی دیزی سفالی محور ۴ آدم‌ها در وضع دیگر یک نردبان
اینجا رنگ

ظرف‌های آب از نارگیل یک قایق و ۳ خوک کلاه‌ها مرغ‌ها گاو صندوق ملوان سگ ماندولین

ماهی‌های گوناگون لاک پشت روی نخل صندوقچهٔ خالی یک دست بسیار بزرگ سفید ۲۸ چیز مختلف

و صدای گستردهٔ سرعت کندی تثبیت شده‌ای است در چارچوبهٔ افق سوت می‌زند سوت آبی شبح این طوطی را ببین روی فوارهٔ منجمد سوت می‌زند افسر نیروی

دریائی سوت می‌زند
حاشیه‌ها با هم در می‌آمیزند
سوت می‌زند در زخم نور عظیم پائیزی کیست که زوزه می‌کشد؟ زوزهٔ افقی می‌کشد

فراموشم خواهید کرد
(نمایشنامه)
از: آندره برتون و فیلیپ سوپو

صحنهٔ اول

بازیکنان: ربدوشامبر، چتر

روب‌دوشامبر (سه بار فریاد می‌زند و پیش از فریاد سوم پنجره را باز می‌کند): این دختر، این ببری که دیروز وقت آمدن به خانه نوازشش کردم چیست؟

چتر بی‌لحاف نخوابید سردتان می‌شود. چه مسافرت خسته کننده‌ای. بخاری‌ها و پریان دریا بی‌صدا از پیش چشممان می‌گذرند. دنیا

چقدر عوض شده است. من به شما گفته بودم که یک کاسه ستاره به رنگ گل زرد هم از چشم‌های برادرزادهٔ کوچکم خوشمزه‌تر نیست.

(کسی در می‌زند.)

چتر میز اشغال شده است.

(پرده می‌افتد.)

قطعه‌ای از کتاب

درخت مسافران

اثر: تریستان تزارا

شب، شب را روشن می‌سازد
شب در کنام گرگان
امواج از پرندگان صدقه می‌خواهند
آب تیره می‌شود.

پس از آن یک لحظه سکوت
سکوتی که دور از مردگان شهرها را می‌بلعد
نگهبان فانوس‌ها در میان سکوت
موریانه‌های نور را می‌جود
بجز نور، اندوهی و بجز نور، سکوتی نیست
و فقط بستری از گیسوان زن
چشم‌ها تیره می‌شود، بچه‌ای که به پستان چسبیده گریه می‌کند
نه شادی و نه گریه ـ آب‌ها در گهواره‌اند
و در خشکی نیز ماهی‌ها دلشان بهم می‌خورد

و من در همانجا هستم
در میان تنبلی‌های فراوان بی‌حرکت مانده‌ام
نه امید هست نه دروغ
آفرینندگان جادوها
جادوهائی که مانند دنیا تازه است
نمی‌توانند خلاف این بگویند

سوررئالیسم

Surréalisme

«آنچه ما به طور معمول زندگی می‌نامیم، روی بی‌رنگ سکهٔ حقیقت است. انسان نومید می‌شود، زیرا روی دیگر سکهٔ وجود را که بی‌اندازه وسیع‌تر و زیباتر است نمی‌شناسد. یا از آن بی‌خبر است و یا دور از دسترسش می‌شمارد.

«روشن‌ترین ویژگی تمدن مدرن این است که انسان هرگز با چنین شدتی خود را در درون زندگی مبتذل محصور نکرده است، تا آنجا که ظواهر معمولی آن را حدود خاص حقیقت شمرده است ... به آئینی وهمی به نام پوزیتیویسم بالید و آن را برای خود نوعی آزادی تلقی کرد و حال آنکه در واقع محروم کردن خویشتن بود. با وجود این گهگاه در اعمال درونش اشاراتی از راز کیهان را احساس می‌کند، اما چون از وجودش بی‌خبر است این نداها را همانند چیز بیهوده‌ای خفه می‌کند.

«از این نظر، ظهور سوررئالیسم در کشور دکارت و ولتر، در سرزمینی که در قید فلسفه‌های مجرد، هنرهای کلاسیک، تفکر بورژوائی و اقتصادهای کارگری است پدیده‌ای خارق‌العاده است.

«سوررئالیسم در واقع عصیانی اساسی بر ضد این تمدن است. آنچه می‌خواهد تنها انقلاب فکری و هنری نیست، بلکه در عین حال انقلابی اجتماعی و به ویژه آزادی کامل بشریت است.

«یعنی آنچه که از هر جهت از چارچوبهٔ فهم رقیبانش و نیز از وسایا

موقتی که خود در هر یک از مراحل خویش به کار می‌گیرد فراتر می‌رود. هدف اعلای سوررئالیسم چیزی نیست، مگر اقناع کامل این عطش پرشور آزادی ...

«برای کسی که از بیرون ناظر است سوررئالیسم هیولائی شگرف و نامعقول است. اما برای کسی که توانسته باشد وارد آن شود، خارق‌العاده‌ترین کشف و شهود انسانی است. اولی گمان می‌کند که انحصار عقل سلیم را در اختیار دارد، اما دومی از ورود در دنیاهای نامکشوف «فرا واقعیت»، یعنی نه در «غیرواقعی»، بلکه در «قلب واقعیت» سرمست می‌شود.

«سوررئالیسم در درجهٔ اول نوعی نیروی عظیم گسستن است. ورود به آن نه از طریق تجارب، بلکه به دنبال دگرگونی ناگهانی روحی که همهٔ شیوه‌های احساس کردن و اندیشیدن را زیرورو کند، امکان می‌یابد[1]...»

پیدایش سوررئالیسم

«سوررئالیسم، فلسفه به معنی کلاسیک کلمه نیست، نمی‌خواهد که با سر هم کردن یک رشته استدلالات انتزاعی، نظریه‌هائی را تحلیل یا اثبات کند. سوررئالیسم در زندگی غوطه‌ور شده است نه در عالم مجردات.

«با این همه به معنی وسیع کلمه نوعی فلسفه است، زیرا جهان‌بینی تازه‌ای را بیان می‌کند و به دنبال کشف راز کیهان است، نه اینکه تجربه‌گرائی ساده‌ای باشد. در عین حال هم عمل است و هم تفکر دربارهٔ غایات این عمل. مانند مذهب، مارکسیسم و فیزیک جدید، هم پراکسیس است و هم جهان‌بینی (Weltanschauung). این دو جنبه از هم جدائی ناپذیرند، زیرا درک رفتار عینی سوررئالیسم در صورت بی‌خبری از نکات اصلی کیهان‌شناسیِ سوررئالیستی امکان‌ناپذیر است. و در مقابل، درک این کیهان‌شناسی نیز بدون آشنایی با

1. Michel Carouges, André Breton et les données fondamentales du surréalisme, 1950, Gallimard, Paris, introduction, p, 7

کشفیات عینی که سوررئالیسم بر روی آنها بنا شده است غیرممکن است.

برای ورود در این دنیا، لازم است که به طور خلاصه با پیدایش نهضت سوررئالیسم آشنا شویم:

سـوررئالیسم در درجهٔ اول عـصیان است. ایـن عـصیان حـاصل هـوس روشنفکرانه نیست، بلکه برخوردی است تراژیک بین قدرت‌های روح و شرائط زندگی: سوررئالیسم از نومیدی عظیم در برابر وضعی که انسان بر روی زمین به آن تنزل پیدا کرده است، و امید بی‌انتها به دگردیسی انسانی زاده شده است.»[۱]

این انکار اساسی را که عمل اصلی، بیداری وجدان سوررئالیستی است، بارها و بارها آندره برتون به مناسبت‌های گوناگون بیان کرده است، مثلاً آنجا که می‌گوید:

«من که مطلقاً ناتوانم از اینکه سهمی در تعیین سرنوشتی که برایم مقدر شده است داشته باشم ... از اینکه هستیم را با شرایط مضحک همه هستی‌های دیگر تطبیق دهم خودداری می‌کنم!»[۲]

می‌توان گفت که نطفهٔ همهٔ سوررئالیسم در این جمله نهفته است. زیرا بشر در عین آگاهی به عجز خود در مورد تعیین سرنوشتش، به وجود نیروهای بالقوه در خویشتن آگاه است و می‌داند که اگر به همین زندگی محقر روزمره اکتفا نکند و در راه دست‌یابی به آن نیروهای نهفتهٔ خویشتن تلاش کند بی‌تردید به نتایجی خواهد رسید. اما اغلب در مسیر زندگی معمولی‌مان علائم و اشاراتی از آن نیروها را دریافت می‌کنیم، اما راه استفاده از آنها را نمی‌دانیم.

پیش از پیدا کردن راهی که امکان دستیابی به این نیروها را به انسان می‌دهد، سوررئالیست‌ها به تلخی، ناتوانی‌شان را در برابر قوانین زندگی زمینی احساس کرده‌اند.

۱. همان کتاب صفحه ۹.

2. Les Pas perdus p.7

انسانی که از زندگی روزمرهٔ خود راضی است نمی‌تواند خودآگاهی داشته باشد، تنهارنج است که آگاهی می‌دهد و تنها نومیدی است که در اعماق غرقاب درون، انسان را وادار می‌کند که به یک جست خود را بالا بکشد و به مناطق عالی شهود و اشراق نایل شود.

آندره برتون و دوستان او اخلاف مستقیم نسل شاعران هرمسی و پرومته‌ای هستند که با نروال و بودلر آغاز شدند و با مالارمه، رمبو، لوتره آمون، ژاری، آپولینر و روسل و هنرمندانی مانند پیکاسو، دوشان، پیکابیا و ... ادامه یافتند تا همین نفخهٔ فوق انسانی نقاشی را هم در بر بگیرد و زیرورو کند. اینان همه عصیان‌کنندگان بر شرایط روزمرهٔ زندگی بودند و امید داشتند که چهرهٔ زندگی را با جادوی شعر تغییر دهند.

موقعیت تاریخی

نمی‌توان دربارهٔ سوررئالیسم جدا از موقعیت تاریخی آن‌که فاجعهٔ جنگ جهانی اول را در پشت سر دارد، قضاوت کرد. سوررئالیست‌ها هم مانند دادائیست‌ها جزو نوجوانانی بودند که در اثنای جنگ ۱۹۱۴ ــ ۱۹۱۸ به سنین جوانی رسیدند. برای این جوانان که هم پوزیتیویسم را رد می‌کردند و هم مذهب را، این جنگ نه بلائی آسمانی و طبیعی می‌توانست باشد و نه تجربهٔ روانی. فاجعه‌ای بود بی‌سبب که رشد فرهنگی دنیای جدید را به مرگ تهدید می‌کرد.

از خلال این موج ژرف نیهیلیسم، جهش نومیدانه‌ای را می‌بینیم که در آن روح می‌خواهد برتری خود را بر ماشین مرگ نشان دهد. اما جنگ مجال کمی به رزمندگان می‌دهد تا این مقابله را بیان کنند. نامه‌های جنگ ژاک واشه از کمیاب‌ترین مدارکی است که در اختیار داریم. برعکس، در سویس، در مرکز بی‌حرکت طوفان، است که «دادا» به طور ناگهان و مانند انفجاری سر بر می‌دارد.

با پایان جنگ روشن شد که این نهضت نفی و انکار، به جای اینکه آرام گیرد گسترده‌تر می‌شود. هنرمندان و نویسندگان پیشرو که مستقیماً در جنگ شرکت جسته بودند و یا در حاشیهٔ آن قرار داشتند، دیگر حاضر نبودند که دوباره به ارزش‌های تمدنی برگردند که جنگ آنها را بی‌اعتبار کرده و یا به کلی نابود ساخته است. پس از خروج از دنیای آتش و خون، دیگر غیرممکن بود که دوباره به نقاشی ظریف روی بشقاب، یا گفتن شعری با وزن و قافیهٔ دقیق بپردازند. و زیبایی‌شناسی از وقتی که دیگر نتوانسته بود پیروزمندانه با مرگ و نیستی مقابله کند، هیچ قدری نداشت. خطر این بود که هنر و ادبیات نیز با همان محکومیت رو به ویرانی گذارد. اما چنین نشد و هنر و ادبیات نشان داد که خود استعداد استعلاء دارد تا مرحله‌ای را که تنها به درد کاربردهای احساساتی یا تزیینی می‌خورد پشت سر بگذارد و به صورت نشانه‌های متقاعدکننده و شاید مؤثر، از سرنوشت والای انسان برآید.

بدین‌سان بود که بلافاصله پس از جنگ نهضت دادائیستی «وال سرنر» Val Serner در آلمان طنین انداخت و از آن نهضت بود که ماکس ارنست سر برآورد. و در فرانسه، دوشان، پیکابیا، برتون، تزارا، الوار، سوپو، آراگون، ریبمون دسنی و دیگران، با مجله‌های گوناگون پیاپی و نمایش‌های جنجال آفرین‌شان مایهٔ شهرت آن شدند. در سال ۱۹۱۹ دادا به اوج خود رسید، اما چنان که در فصل پیش دیدیم، به دنبال اختلاف اساسی بر سر انکار کامل یا تحول ادبیات و هنر، به سرعت رو به افول نهاد و سرانجام در حوالی سال ۱۹۲۱ از میان رفت.

نمی‌توان گفت که دادائیسم نهضت عقیمی بود. البته اگر «دادا» به خود اکتفاء می‌کرد و دنباله‌ای نداشت، در معرض چنین خطری بود. اما چون دادا لحظهٔ اساسی ماقبل تولد سوررئالیسم بود می‌توان گفت که خود منبع بارآور فوق‌العاده‌ای است.

از نظر تاریخی، سوررئالیسم نهضتی است که در حوالی سال ۱۹۲۰ آغاز شد

و عده‌ای از شاعران و نقاشان را به رهبری آندره برتون گردهم آورد.

اغلب این هنرمندان قبلاً جزو فعالان دادائیسم بودند و همان روحیهٔ عصیان دادا بر آنان نیز حاکم بود. با وجود این، سوررئالیست‌ها با خشونت بر ضد نیهیلیسم دادا قیام کردند و با هرگونه حرکت پوچ و کورکورانه‌ای که در آن بود. و به جستجوی آن چیزی برآمدند که ــ ولو از نظر خودشان ــ راه رستگاری بود.

به این نتیجه رسیدند که راه رستگاری را در آن لحظه‌های حیاتی پیدا کرده‌اند که انسان به مرحله‌ای بالاتر از خویشتن و از زندگی عادی خویش صعود می‌کند، یعنی آن لحظه‌های خلسه و اشراق.

بدین‌سان بود که برتون بی‌خودانه به دنبال جرقه‌ها و درخشش‌های شاعرانه رفت. زیرا فقط همین جرقه‌ها بودند که با تمام قدرت برفراز دنیای ویران شدهٔ دادائیسم می‌درخشیدند. او به جای اینکه رمان‌ها و فلسفه‌ها ابداع کند و یا زیبائی شناسی خاصی برای شعر بیافریند، به دنبال جستجو در رویاها و یا حرف‌های مرموزی درآمد که در حالت بیداری، بدون هیچ‌گونه اندیشهٔ نظام یافته از مغز آدم می‌گذرد و کشف نشانه‌های تقارن یا روشن بینی.

هر رابطه‌ای که این پدیده‌ها با هنر و ادبیات داشته باشد، آنچه در درجهٔ اول اهمیت دارد این است که به فکر استفاده از آن پدیده‌ها در کار هنری نباید بود، بلکه برعکس باید هنر را در خدمت این پدیده‌هائی گذاشت که سوررئالیست‌ها انتظار کشف اسرار سرنوشت انسان و جهان را از آنها داشتند.

از سال ۱۹۱۹ برتون تحت تأثیر حرف‌هائی بود که گاهی انسان از درون خویشتن می‌شنود. بی‌آنکه اراده‌ای در کار باشد، به ویژه در بین خواب و بیداری. کشف بزرگ او شنیدن رویاها در حالت بیداری بود تا آن جمله‌های شبانه را در روز روشن بتواند تکرار کند.

بدین‌سان نوعی دیکتهٔ درونی را به وجود آورد که اولین سند مکتوب آن که در اختیار ما قرار گرفته است مجموعه‌ای است با عنوان میدان‌های مغناطیسی

Champs magnetiques که وی با همکاری فیلیپ سوپو نوشت و در سال ۱۹۲۱ انتشار یافت.

اگر به دنبال این رفتارهای ذهنی در صدد کشف ساختارهای شناخت و تکنیک‌های آن برآئیم، ایجاب می‌کند که در سوررئالیسم نیز مانند رومانتیسم آلمان یا عرفان جدید، نوعی تجدید حیات حکمت گنوسی را ببینیم. اما در این صورت طبعاً باید مقدمات ماتریالیستی آن را فراموش کنیم. اما برتون روحیهٔ مشترکی را قبول داشت که حاکم بر هر دو جنبه است. چگونه می‌توان این روش را تحلیل کرد؟

۱ـ آرمان شناخت کامل

سوررئالیست‌ها گوش به زنگ اسرار جهانند، تا آنجا که می‌کوشند پیوندهائی راکه انسان را به جهان مربوط می‌کند توصیف کنند و امواجی راکه نوسان‌های ظریف‌شان فقط بر شاعر «موشکاف» که در عین حال صناعت خود را نیز تکمیل خواهد کرد مکشوف می‌شود، اخذ کنند. شاعر اغلب برای گرفتن این امواج، از علوم نهان نیز بهره‌مند است. تحت چنین شرائطی او نهان‌بین خواهد بود (به مفهوم رمبوئی)، آرمان مورد نظر، اما به خودی خود دست نیافتنی، توقف در این نقطه‌ای است که همهٔ تضادها در آن رفع می‌شود.

۲ـ امکان رویکردی ذهنی و اشراقی به این شناخت

نووالیس شاعر نظریه‌پرداز رومانتیک، پیش از این نوشته بود: «ما وقتی دنیا را می‌فهمیم که همدیگر را فهمیده باشیم، زیرا او و ما نیمه‌های مکملی هستیم.» ژی.ال.بدوئن J.L.Bedouin با ذکر جملهٔ بالا یادآوری می‌کند که: «سوررئالیسم به سوی ادارک هماهنگ فاعل‌شناسا (سوژه) و موضوع شناسائی (اوبژه) می‌رود.» و به رغم رئالیست‌های قرون وسطائی «برای آن هیچ گونه تفاوتی بین عناصر اندیشه و عناصر جهان وجود ندارد.» در واقع نوعی

رمزگشائی ذهنی دنیای خارج است و برای رسیدن به آن می‌بایستی که روح، قدرت‌هائی را که از دست داده است (نه به سبب هبوط اولیه همان‌سان که گنوسی‌ها تصور می‌کنند، بلکه در طول قرون بر اثر جباریت خرد و منطق که نیروهای تخیل و تشابه را پنهان کرده‌اند) به دست آورد. برتون می‌گوید که روح باید در غرقاب‌های خویشتن غوطه زند: «هنر که در طول قرون مجبور بوده است از راه‌های طی شدهٔ من و ابرمن فاصله بگیرد کاری نمی‌تواند کرد جز اینکه حریصانه در همهٔ جهات زمین‌های وسیع و تقریباً بکر و دست‌نخوردهٔ خویشتن را بکاود.» در واقع، آن قدرت‌های اولیه که اساطیر باستان به گذشته‌های بهشتی نسبت داده بودند، در نظر سوررئالیست‌ها، در زیر وزنهٔ سرکوب‌های اخلاقی، اجتماعی و فکری قرون مدعی علمی بودن که بر عکس به علم واقعی (یعنی جستجوی حقیقت) خیانت کرده‌اند، مخفی هستند.

اسلاف سوررئالیسم

۱ـ افلاطون ـ همان‌گونه که سابقهٔ بسیاری از تازه‌ترین نظریات فلسفی و هنری را در گفتگوهای افلاطون پیدا می‌کنیم، در مورد سوررئالیسم نیز می‌توانیم بگوئیم که اولین نظریه‌پرداز آن افلاطون بوده است. در دو رسالهٔ فایدروس و ایون با چنان عباراتی روبرو می‌شویم که گوئی بر قلم آندره برتون جاری شده است و حتی ادعای غیبگو (نهان‌بین) بودن شاعر نیز که هدف رمبو بود و از او به سوررئالیست‌ها رسید و زمینه‌ای برای «نگارش خودکار» شد به تفصیل در این دو رساله آمده است. به ویژه در فایدروس سقراط گذشته از اینکه شاعر را دیوانه و غیبگو و الهام گرفته از خدایان هنر می‌داند، خود نیز هنگامی که از عشق سخن می‌گوید دچار چنین حالاتی می‌شود و به دوستش فایدروس می‌گوید: «هیچ می‌دانی که اگر بار دیگر سخن آغاز کنم، جن‌ها و پریانی که به

جان من انداخته‌ای هوش از سرم خواهند ربود؟»[۱] و آنگاه دربارهٔ دیوانگی شاعران چنین می‌گوید:

«نوع سوم دیوانگی هدیهٔ خدایان دانش و هنر است که چون به روحی لطیف و اصیل دست یابند آن را به هیجان می‌آورند و بر آن می‌دارند که با توصیف شاهکارهای گذشتگان به تربیت نسل‌های آینده همت بگمارد. اگر کسی گام در راه شاعری بنهد بی‌آنکه از این دیوانگی بهره‌ای یافته باشد و گمان کند که به یاری وزن و قافیه می‌تواند شاعر شود، دیوانگان راستین هم خود وی را نامحرم می‌شمارند و هم شعرش راکه حاصل کوشش انسان هشیاری است به دیدهٔ تحقیر می‌نگرند.»[۲]

در رسالهٔ ایون نیز سقراط به ایون که راوی اشعار همر است و در مسابقه‌ای شرکت کرده و پیروز شده است چنین می‌گوید:

«در واقع نه در سایهٔ هنر، بلکه بر اثر الهام و تلقین خدائی است که همهٔ شاعران بزرگ حماسی اشعار زیبایشان را می‌سرایند و همچنین شاعران بزرگ غنائی. همان طور که «کوروباها» تا از خودبی‌خود نشوند نمی‌رقصند، شاعران غنائی نیز به هنگام سرودن اشعاری که می‌شناسیم در اختیار خود نیستند. بلکه وقتی که تحت تأثیر آهنگ و وزن قرار گرفتند، مجذوب و بی‌خود می‌شوند: مانند راهبه‌های پرستشگاه «باکوس» که در حال جذبه از آب رودخانه شیر و عسل می‌گیرند، اما وقتی در حال عادی هستند به این کار قادر نیستند. چنین هذیانی است که به گفتهٔ خود آنان، از روحشان سر بر می‌کشد. در واقع، شاعران به ما می‌گویند که در باغ‌ها و دره‌های پر درخت الاهگان هنر، مانند زنبوران عسل از سوئی به سوئی می‌پرند و اشعاری راکه برای ما می‌آورند، از چشمه‌های عسل می‌گیرند. و راست می‌گویند، زیرا شاعر چیزی است سبک،

۱. فایدروس. دورهٔ کامل آثار افلاطون. ترجمهٔ محمدحسن لطفی ـ انتشارات خوارزمی ـ جلد سوم صفحهٔ ۱۳۰۸.

۲. همان کتاب، صفحهٔ ۱۳۱۲

بالدار و مقدس و نمی‌تواند پیش از احساس الهام و بی‌خود شدن و عقل باختن اثری بیافریند.»[۱]

میشل کاروژ، در کتاب آندره برتون و عناصر اصلی سوررئالیسم[۲] (که در آغاز این فصل عباراتی از آن نقل شد)، پس از نقل جملات بالا چنین می‌نویسد: «بدین‌سان افلاطون همانندی قابل ملاحظه بین شعر و دیوانگی، مجذوبیت و قدرت سخنوری را اعلام می‌دارد. و این خود محکومیت شعری است که برای سرگرمی و یا به منظوری خاص ساخته شده باشد. و نیز اصول اساسی مفهوم شعر از نظر سوررئالیست‌هاست ... امروزه انسان وقتی ادعای بسیاری از شاعران را می‌بیند که از دوران یونان قدیم به این سو، می‌گویند که الهام شعر خویش را از الاهگان شعر گرفته‌اند خنده‌اش می‌گیرد. با این همه در پشت نقاب این ادعاهای شخصی ساده‌لوحانه حقیقت والائی نهفته است: شاعر ابداع نمی‌کند، بلکه کشف می‌کند، نمی‌سازد، بلکه الهام می‌گیرد.»

۲ـ رمان سیاه[۳] و ادبیات وهمی ـ از قرن هیجدهم، سوررئالیست‌ها فقط آثار روسو و رمان سیاه (قصر اوترانتو، *Castle of Otranto* اثر هوراس والپول H. Walpole (۱۷۱۷ ـ ۱۷۹۷) راهب *The Monk* اثر ماتیو گرگوری لوئیس M.G.Lewis (۱۷۷۵ ـ ۱۸۱۸) و بالاخره آثار آن رادکلیف A. Radcliffe (۱۷۶۴ ـ ۱۸۲۳) را سرچشمه‌ای اصلی آثار خود می‌دانند. این رشته آثار در قرن نوزدهم نیز با آثاری از قبیل ملموث *Melmoth* از چارلز رابرت ماتورین CH. R. Maturin (۱۷۸۲ ـ ۱۸۲۴) ادامه می‌یابد تا وقتی که ستارهٔ سحرانگیز ساد Sade

۱. ایون افلاطون، ترجمهٔ رضا سیدحسینی، مجلهٔ کلک شمارهٔ ۴۰، ص ۱۱.

2. Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Idées, p.153

۳. رمان سیاه که آن را رمان گوتیک و رمان وحشت هم می‌گویند در نیمهٔ دوم قرن هجدهم در انگلستان پیدا شد. در این رمان تأثرات مختلف (احساسات، تعالی، شعر مرگ) و ذوق‌ها و حساسیت‌های گوناگون (کشش به گذشته و به سبک گوتیک و به فرار) با عناصر فوق‌طبیعی و اخلاقی (اشباح، خیانت‌ها، دامگذاری‌ها) درهم می‌آمیزد. حوادث آنها معمولاً در قصرهای قدیمی ترسناک اتفاق می‌افتد و ماجرا با شکست نیروهای اهریمنی و پیروزی شرافت و عفاف پایان می‌گیرد.

(۱۷۴۰ ـ ۱۸۱۴) در آسمان‌شان ظاهر شود. برتون همچنین از ادامهٔ سنت شاعر «بینا» در زمینهٔ ادبیات وهمی، از آرینم، نروال و بالاخره ادگار پو نیز نام می‌برد. برتون در دورانی که سخت تحت تأثیر مارکسیسم بوده است، به علاقه شدید خود به رمان‌های سیاه اعتراف می‌کند و می‌گوید که برای کشف و جمع‌آوری آنها سراسر پاریس را زیر پا گذاشته است. او در متون مختلف دربارهٔ این رمان‌ها سخن گفته است. دربارهٔ رمان مشهور ملموث اثر ماتورین می‌گوید: «این رمان مشهور که بودلر مدت‌ها به آن می‌اندیشید، بی‌شک همراه با شب‌ها اثر یانگ تأثیرگذارترین منبعی است که قوی‌ترین الهام را به لوتره آمون بخشیده است...»

در صفحات آینده از جای مهمی که «نگارش خودکار» در سوررئالیسم دارد سخن خواهیم گفت. اما نکتهٔ مهمی که در اینجا باید به آن اشاره کرد این است که اولین ظهور نگارش خودکار در ادبیات مدرن، رابطهٔ بسیار نزدیکی با تولد رمان‌های سیاه دارد. خود برتون می‌گوید که از میان رمان‌های سیاه، اولین آنها یعنی قصر اوترانت به اعتراف صریح نویسنده‌اش به صورت خودکار نوشته شده است.

در مورد رمان‌های وهمی، البته همهٔ آنها مورد توجه سوررئالیست‌ها نیست. در مورد ادگارپو، صناعات ادبی و روح ادیبانه‌ای که در داستان‌های او وجود دارد سبب می‌شود که برتون با تردید و احتیاط از او نام ببرد. هوفمان و آثار وهمی شگفت او را رد می‌کند و معتقد است که در این آثار ماجرای روحی دور از واقعیت بیشتر برای ایجاد هیجان خارق‌العاده و آمیخته با شگفتی است زیرا در نظر سوررئالیست‌ها لطف رمان سیاه و قصهٔ وهمی در این است که این رمان‌ها **مرحلهٔ تخیل** را پشت سر می‌گذارند تا به مرحلهٔ **تخیل برتر** برسند که در آن موجوداتی رشد می‌کنند که هستی‌شان زائیدهٔ خیال است. خیالی که آزادی کامل را خارج از شرائط اخلاقی، عقلی، روانی و حتی جسمی خواهان است. زیرا نظام عقلی کنونی انسان را دربند نگه داشته است اما از

شعور باطن او قدرت‌های سیاه (موضوع‌های ناراحت‌کننده، ویرانه‌ها، قصرها و سرداب‌ها و غیره) سر بر می‌کشند.

به این ترتیب این ادبیات حاکی از شکی تام و تمام در واقعیت و نشانهٔ تجاوز ممکن از آن است. این نکته از متون متعددی که برتون در این باره نوشته است و در درجهٔ اول از چند صفحهٔ بیانیهٔ اول سوررئالیسم بر می‌آید. در آنجا به هنگام بحث از قدرت مخیله این جمله را می‌بینیم: «آنچه در ادبیات وهمی می‌بینیم این است که دیگر وهمی در میان نیست. همه چیز حقیقی است.» پیروزی اصل لذت بر اصل واقعیت. بالاخره نوع رمان سیاه از نظر تاریخی چیزی نیست مگر اعلام عصیان بر ضد ساختارهای متحجر جامعه‌ای که انقلاب‌ها می‌خواستند زیرورو کنند.

۳ـ هگل ـ از نظر فلسفی محض سوررئالیست‌ها بیش از همه خود را به اندیشهٔ آلمانی نزدیک می‌بینند. برای آنها به ویژه برای برتون: آلمان «کشور شگفت‌انگیزی است سراسر اندیشه و روشنائی که در یک قرن تولد کانت، هگل، فویرباخ و مارکس را به خود دیده است.» اما دستخوش خشم شدیدی هستند از اینکه می‌بینند پس از جنگ جهانی اول، و در اثنای جنگ دوم، ناسیونالیسم دیوانه‌واری سبب شده است که چنین ملتی همهٔ آن خدمتی را که به سیر اندیشهٔ جهانی کرده است فراموش کند. اما بالاتر از فیلسوف‌های رومانتیک که نزدیکی بیشتری نسبت به آنها احساس می‌کنند، حتی بالاتر از نووالیس، هگل برای آنان و به ویژه برای برتون اهمیت بیشتری دارد. می‌گوید: «از وقتی که هگل را شناختم، تحت تأثیر نظریات او هستم ... در نظر من، روش‌های او همهٔ روش‌های دیگر را از بها انداخته است. هر جا که دیالکتیک هگل وارد عمل نشود، از نظر من اندیشه‌ای وجود ندارد و امید و حقیقتی هم نیست.»

البته سوررئالیست‌ها را نمی‌توان صددرصد وفادار به هگل شمرد. آنها از ایده‌آلیسم روگردانند و نیز خردگرائی هگل نیز نمی‌تواند به سادگی مورد قبول

سوررئالیست‌ها قرار گیرد، زیرا به تئوریِ نوعی قدرت مطلقه و فلسفهٔ حق منجر می‌شود که در نظر برتون «قابل اعتراض‌ترین نظریه در فلسفهٔ هگل است». اما قسمتی از مفاهیم هگلی نیز وجود دارد که سوررئالیسم آنها را پذیرفته و از آن خودکرده است. مهم‌ترین این نظریات، شناختن اثر هنری به عنوان ذهنیت عینی شده است. در این باره آندره برتون در وضع سیاسی سوررئالیسم چنین می‌گفت که شیءِ هنری در حد وسط بین محسوس و معقول قرار دارد و چیزی است ذهنی که به صورت مادی ظاهر می‌شود. هنر و شعر با قصد قبلی، از طریق حواس و مخیله، دنیائی از سایه‌ها، اشباح و بازنمودهای خیالی می‌آفرینند. به سبب این کار نمی‌توان آنها را به ناتوانی در تولید چیزی به جز صور خالی از واقعیت متهم کرد.»

سوررئالیسم حقوقی را که هگل برای شعر قائل شده و آن را هنر کلی شمرده است که با تمامیت روح بشری سر و کار دارد و همهٔ فعالیت‌های هنری را با هم متحد می‌کند جدی می‌گیرد، گذشته از آن سوررئالیسم به عنوان اوج و جانشین فن شعر قدیم و رشد هنری، به کاربست شعر به طور فزاینده مفهوم فوق ادبی و انقلابی می‌دهد که نقد اجتماعی مارکسیستی آن را گسترش می‌دهد و تقویت می‌کند و برتون نیز در این باره می‌گوید: «هنر اصیل امروزی دست در دست فعالیت انقلابی پیش می‌رود.»

و نیز همان طور که اشاره شد سوررئالیسم دیالکتیک هگل را به عنوان بهترین روش برای از میان بردن تضادهای ظاهری و نتیجه‌گیری‌های غیرمنتظره می‌داند. قابل توجه است که با پایه قرار دادن دیالکتیک هگلی، سوررئالیست‌ها امکان پیداکردند که تحلیل‌های مارکسیستی را معتبر بشمارند و نیز با همین دیالکتیکی کردن داده‌ها بود که انتقاد از مارکسیسم رسمی صورت گرفت.

۴ــ رومانتیسم آلمانی، نووالیس ــ ژان پل، آخیم‌فن آرنیم، نووالیس و هولدرلین، شاعران بزرگ رومانتیک آلمان، چه از نظر فلسفی و چه از نظر شعری جایگاه

مهمی در میان پیشگامان سوررئالیسم دارند. به طوری که برتون وقتی سخن از «نهان‌بین شدن» (اصطلاح رمبوئی) به میان می‌آید، ادعا می‌کند که این نظریه را نخستین‌بار رمبو مطرح نکرده است، بلکه پیش از او، آرنیم شاعر رومانتیک آلمانی، از معادل بودن دو اصطلاح Dichter (شاعر) و Seher (بینا) سخن به میان آورده و از مکانیسم آن به طور کامل بحث کرده بود.

اما در میان نظریه‌پردازان رومانتیسم آلمان برتون بیشترین اهمیت را به نووالیس می‌دهد. در نظر نووالیس شاعر وجدان بشریت است و می‌تواند رستگاری را برای آن به همراه بیاورد، زیرا با در نظر گرفتن اینکه «غیرِ من» محصول مخیله است، دنیا شعر گسترده‌ای است آمادهٔ رمزگشائی، یا بهتر بگوئیم آفریدن از طریق بازتاب قدرت افسانه‌پردازی. این شعر عظیم می‌تواند به ویژه بر اثر عشق و رویا یا تخیل، آزادترین و در نتیجه غنی‌ترین شکوفائی آفرینندهٔ خود را پیدا کند. بدین‌سان عشق و رویا به ما امکان می‌دهند که به اسرار اساسی، به نیروهائی که بر قوانین جهان حاکمند و بالاخره به هستی خودمان و رابطه‌اش با آنها واقف شویم: «مفهوم شعر، خویشاوندی نزدیک با غیبگوئی دارد و به طورکلی با شهود و اشراق شاعر نهان‌بین» اشراق سرچشمهٔ علم حقیقی است و می‌تواند از راه مشابهت‌ها قوانین ابدی را با توجه به کوچک‌ترین جزء گیاهی یا حیوانی کشف کند: «شاعر غیبگو بر اثر معجزهٔ کلمات و تصویرها، دیگران را یاری خواهد داد که اسرار جهان را بخوانند و قوانینی را که بر آن فرمان می‌رانند بشناسد. شاعر می‌تواند به میلِ خود یا نیروهای پنهانی تماس بگیرد و به کمک کلمات دنیای ناشناخته و پر عظمتی را بر ما آشکار سازد.»[۱]

همهٔ نظام شعری نووالیس بر پایهٔ تقدیم دنیای درون بر جهان محسوس

۱. جملاتی که در اینجا از نووالیس نقل شده، از رمان مشهور او هاینریش فن اوفتردینگن *Heinrich von Ofterdingen* است. لطفاً در جلد اول (صفحات ۱۶۸ ــ ۱۶۹) نیز در دو جاکه زیر گفته‌های نووالیس شمارهٔ فصل و صفحه گذاشته شده و اسم کتاب نیامده است، همین عنوان نوشته شود.

است که به آن معنی می‌دهد، زیرا این دنیا از نمادهائی ساخته شده است که در زیر آنها می‌توان ذوات ازلی را خواند و شناخت. به این معنی، شعر مطالعهٔ نمادهای کیهانی است و سعی می‌کند «ایده»ها را زنده کند و آنها را به اساطیر بدل کند، یا بهتر بگوئیم خود به صورت اساطیر در آید. ذهن شاعر دنیا را سامان می‌دهد و به واقعیت‌های معمولی جلوه‌ای بی‌پایان می‌بخشد که آنها را «رومانتیک می‌کند». سرانجام، همهٔ افراد بشری معنی شعر را خواهند دانست. عصر طلائی جدید!

روشن است که بیشتر این جنبه‌ها وارد بوطیقای سوررئالیسم شده است. شاید بتوان ماحصل آن را در این جملهٔ برتون خلاصه کرد: «صورت خیالی نه تمثیل است و نه نمادِ یک چیز ناآشنا، بلکه نماد خویشتن است.»

۵ـ از سوپرناتورالیسم تا نهان‌بینی ـ به این ترتیب عمل شاعرانه عمل آشتی بین «من» و دنیا خواهد بود، یعنی شناخت (رمزگشائی سمبولیسم جهانی) در جلب این ارتباط آثار شاعران نهان‌بین (نروال، هوگو، بودلر، لوتره آمون، رمبو) می‌درخشد که پاسخگوی اشارات و نشانه‌های رومانتیسم آلمان، روسو، شاتوبریان، یانگ و چند شاعر دیگر است. همهٔ اینها مانند گنوسی‌های قدیم در جستجوی یک «کلید» هستند. برتون می‌گوید:

«و اما دربارهٔ کلید رمز دنیا، باید گفت که این کلید پیشاپیش وجود دارد. هر یک از آنها می‌توانند به اصول مشابهت‌ها و پیوندها راه پیدا کنند. شاعرانی مانند هوگو، نروال، بودلر و رمبو و متفکرانی مانند فوریه، در این اندیشه با رمز آشنایان علوم باطن و تا حد زیادی با اغلب مخترعان علمی شریکند.»

نروال در این میان مقامی استثنائی دارد. او که پیش از پیدایش سوررئالیسم عنوان سوپرناتورالیسم را ابداع کرده بود، در اثر معروف خود اورلیا *Aurelia* از تجاوز رویا به زندگی واقعی حرف می‌زند و می‌گوید: «من گمان می‌کنم که تخیل بشری هیچ چیزی نیافریده است که حقیقی نباشد.» تصویر اساطیری الهه (ژنی ـ ایزیس ـ ونوس ـ ماری ...) که انسان را با تقدیرش، رویا را با بیداری و

مرئی را با نامرئی آشتی می‌دهد. نروال با گوش دادن به جهان، انتظار داشت اسراری که در انتظارش بود بر او کشف شود. زبان شاعرانهٔ او شباهت زیادی به زبان برتون داشت، تا آنجاکه صدائی دور دست و غریب از خلال زبان هر دو می‌گذشت.

در مورد بودلر و رمبو شاید در اینجا احتیاجی به تکرار نباشد و مطالعهٔ مجددی دربارهٔ آنچه در آغاز این مجلد دربارهٔ این دو شاعر آمده است و یادآوری مشابهت‌ها و پیوندها درکار بودلر و شاعر به عنوان «نهان‌بین» و «غیبگو» در نامه‌ها و آثار رمبو، و بالاخره کیمیای سخن او می‌تواند این تاثیرگذاری را نشان دهد. تأثیر لوتره آمون اساسی و تردیدناپذیر است و بالاخره سمبولیست‌ها وکوبیست‌ها و نیز آپولینر و ژاری و روردی را نیز باید در صف پیشاهنگان سوررئالیسم جای داد.

سیر تاریخی اندیشهٔ سوررئالیستی

سوررئالیسم بر تاریخ حساسیت قرن ما تسلط دارد. کمتر قلمرو زندگی فرهنگی را می‌توان شناخت که از پویائی پر جنجال آن در امان مانده باشد. تا آنجاکه امروزه ما تاریخ مشخص عمر آن راکه قریب نیم قرن بود فراموش کرده‌ایم. اما این نهضت در واقع چندان حساسیت تازه‌ای ابداع نکرده است و چنان که دیدیم تعدادی از تمایلات اساسی آن مشخصات رومانتیسم قرن نوزدهم را دارند: اعتقاد به طبیعت شاعرانهٔ انسان، مراجعه به توانائی‌های شعر باطن، تخیل و رویا، همنوائی علم با شعر و ادبیات، امید هزاره‌ای برای تحول انسان که تابع هستی‌شناسی خود نیست. سوررئالیسم قواعد زیبائی شناسی علمی و حتی سیاسی مهم عصر خود را رد می‌کند. سوررئالیست‌ها، این بازیگران جنگی که به رغم خواست خود در آن شرکت جسته بودند، وسعت بحرانی راکه هیچ شادی حاصله از پیروزی و هیچ گونه بازگشت به اخلاق و معنویات نمی‌توانست از چشمشان پنهان‌کند می‌شناختند. به جز چهره‌های دو

مرشدشان، رمبو و لوتره آمون، در چشم‌انداز ادبی عصر خویش، از آن چهره‌هائی که به قول آندره برتون، دیگر هنر برایشان غایت نبود» چندان نمی‌دیدند. در کنار سمبولیست‌ها سن ـ پل ـ رو و آپولینر را قدر می‌دانستند که برتون با نوشتن نوعی بیانیه و برنامه با عنوان ذهنیت تازه (۱۹۱۷) به آنها اندیشیده بود و پی‌یر روردی را که مجلهٔ شمال ـ جنوب *(Nord - Sud)* آثار او را چاپ می‌کرد. در این میان فقط پی‌یر آلبر بیرو P. A. Birot بود که از همان شمارهٔ اول مجلهٔ *Sic* در سال ۱۹۱۶ طرف هنر مدرن و کوبیسم و فوتوریسم را گرفته بود. اما هیچ کدام اینان مسئله را به صورت آن عصیان اساسی تلقی نمی‌کردند که در همان سال ۱۹۱۶ آندره برتون در بیمارستان «نانت»، تجسم کامل آن را در وجود «ژاک واشه» کشف کرد. دوستی برتون با آراگون و فیلیپ سوپو بود که در مارس ۱۹۱۹ با تأسیس مجلهٔ ادبیات این عصیان را بارور کرد. اما دورهٔ اول ادبیات [چنان‌که در فصل پیش دیدیم] در واقع ارگان نهضت دادا شمرده می‌شد و در آن نام برتون و دوستانش در کنار نام تزارا، دوشان، پیکابیا و ریبمون دسنی می‌آمد.

سوررئالیسم شهودی (۱۹۲۲ ـ ۱۹۲۴)

انتشار سری تازهٔ مجلهٔ ادبیات همزمان است با قطع رابطه با دادائیست‌ها و سرآغاز دوران موقتی که در اثنای آن سوررئالیست‌های آینده به تدریج گردهم می‌آیند و نهضت خود را پایه می‌گذارند که بعدها برتون «دوران شهودی سوررئالیسم» (Epoque intuitive du surréalisme) نام خواهد داد. هیچ آموزهٔ منسجمی ارائه نمی‌شود و هدف این نویسندگان و هنرمندانی که گردهم آمده‌اند، بیشتر از اینکه تأسیس یک مکتب جدید و هنری باشد، ایجاد وسیلهٔ شناختی است از قلمروهائی که تا آن زمان اعتنائی به آنها نشده است، یعنی رویا، دیوانگی و حالات وهم‌آمیز. عواملی که از آن زمان اصطلاح ناخودآگاه (Inconscient) را در موردشان به کار می‌برند. میدان‌های مغناطیسی، اولین اثر

سوررئالیستی برتون و سوپو، بیشتر از آنکه یک اثر ادبی پیشرو باشد، نوعی ارزیابی تجربی توانائی‌های زمانی است که هرگونه مراعات و قیدوبند از آن برداشته شده باشد. متون «خودکار» که این اثر سرآغازی است بر تولید فراوان آنها، در واقع اولین زمینهٔ تجربهٔ سوررئالیسم نوزاد است که در سال ۱۹۲۴ با بیانیهٔ سوررئالیسم به قلم برتون، توصیف قانونی خود را پیدا خواهد کرد.

بهتر است بنا به رسم معهود به خود کلمه بپردازیم که در سال ۱۹۲۴ به نهادی که به ریاست برتون رسماً پایه‌گذاری شد اطلاق می‌شود. این کلمه از سال ۱۹۱۷ که آپولینر نمایشنامهٔ خود با عنوان پستان‌های تیرزیاس را «درام سوررئالیستی» خوانده بود شناخته شده است. اما کلمه در اینجا مفهومی پیدا می‌کند که از قلمرو زیبائی شناختی بسیار فراتر می‌رود و کاوشی است برای راه یافتن به «کارکرد واقعی اندیشه». پس دربارهٔ جنبهٔ ادبی این اولین تجربهٔ پژوهش سوررئالیستی نباید اشتباه کرد. راز این مسئله در همان همکاری نهفته است که برای نوشتن میدان‌های مغناطیسی صورت گرفت. ایماژهای فراوانی که به دست می‌آمد بیشتر از اینکه ناشی از حساسیت درونی یک نفر باشد، نتیجهٔ یک **روش** و به ویژه سرعت نگارش بود. این «اندیشهٔ هدایت نشده» نه درونگرایانه بود و نه، به طیب خاطر، **شاعرانه**. خواب مغناطیسی، داستان رویاها و بازسازی هذیان‌ها، با سرعت فراوان، تجهیزات روش شناختی سوررئالیست‌ها را غنی‌تر کرد. نزدیک به پایان سال ۱۹۲۲ همهٔ گروه (از جمله کرول، دسنوس و پره) دستخوش این «اپیدمی خواب» شدند که آراگون آن را در بیلانی از فعالیت دو سالهٔ سوررئالیستی که در سال ۱۹۲۴ تحت عنوان موج رویاها منتشر ساخت شرح داده است.

اما این فعالیت خواب و خیال افراطی را نمی‌توان فقط جستجوئی برای کسب اطلاعات عینی تلقی کرد. خصوصیت غیرشخصی تعمدی آن، مانع قدرت شاعرانه شدن آن نیست و از ورود به آن قلمرو فراواقعی (Surréelle) که هر کسی کلید آن را پیش خود دارد جلوگیری نمی‌کند. شعر نام دیگر این

عملی است که تنها به این سبب استعداد فردی را رد می‌کند که به هر کسی اختیار کامل هستی خویش را بدهد. در محل دائمی کلوب کوچهٔ «گرُنل»، درهای یک «دفتر پژوهش‌های سوررئالیستی» به روی هر بیگانهٔ حامل اسرار، عصیان و یا رویا باز بود: با هدف تحقق بخشیدن به آرزوی لوتره آمون مبنی بر اینکه شعر را باید همگان بسازند. مرکز سوررئالیستی، از زندگی روزمره تغذیه می‌کرد و می‌خواست که خود از آفرینندگان شگفتی‌ها برای این زندگی باشد.

از اول دسامبر ۱۹۲۴ اُرگان تازه‌ای برای انتشار کارهای گروه با عنوان انقلاب سوررئالیستی جانشین ادبیات می‌شود. پی‌یر ناویل و بنژامن پره، مدیران آن، لحن نشریه‌ای بسیار جدی نظیر بولتن علمی به آن می‌دهند. اما وظیفهٔ تجربی که این مجله به گردن دارد سبب می‌شود که جهت‌گیری انقلابی نهضت را با سروصدا اعلام دارد. دوران شهودی سوررئالیسم به سر آمده است. با انتشار بیانیهٔ اول سوررئالیسم در سال ۱۹۲۴، دوران خردگرای آن آغاز می‌شود.

دربارهٔ بیانیه (Manifste): نوامبر ۱۹۲۴

آندره برتون در بیانیهٔ اول سوررئالیسم می‌گوید: «انسان موجود خیالبافی است.» اما امروزه دیگر نمی‌تواند تخیلات خود را آزاد بگذارد. و حال آنکه زبان برای این به انسان داده شده است «که از آن استفادهٔ سوررئالیستی کند.» و زبان را آئینه و بیانگر فوق واقعیت کند. آیا فوق واقعیت (سوررئالیته) چیست؟ از نظر ادبی، عبارت از نوعی اعجاز است که زائیدهٔ آفرینش آزاد و شخصی است و نیز نوعی حساسیت مدرکه در لحظات خاصی است که در هر تجربهٔ انسانی، همراه حیرت و شگفتی است (که به طور سنتی آن را الهام می‌نامند، اما برای رسیدن به سوررئالیتهٔ حقیقی باید به وجوه تازه‌ای از الهام متوسل شد.) لحظات خاصی وجود دارد که در آنها ایجاد این وجوه تازهٔ الهام امکان دارد: آنگاه بیانیه «اسرار هنر جادوئی سوررئالیستی» را آشکار می‌کند

و مخصوصاً با استفاده از رویا و «نگارش خودکار» به بهره‌برداری از «صور خیال سوررئالیستی» می‌پردازد و آن را «بالاترین درجهٔ استقلال فکر» معرفی می‌کند. آنچه در این «بیانیهٔ اول» می‌بینیم از این قرار است: بزرگداشت مخیله که آنچه را نیست، هست می‌کند. انتقاد از رئالیسم که واقعیت را حقیر می‌کند و از رمان برای روده‌درازی‌های غیرلازم و دروغ پردازی‌هایش و از تحلیل روانشناختی برای بیهودگیش و بالاخره از منطق که لیاقت توصیف انسانی را ندارد. اهمیت کارهای فروید که توانسته است ارزش رویا را نشان دهد، از درهم آمیختن رویا و واقعیت سوررئالیته (فرا واقعیت)ای پدید می‌آید که اولین نشانه‌های آن در ادبیات وهمی ظاهر شده است. با بازگشت به سرچشمه‌ها، با نظام دادن به اشتیاق‌های انسانی است که شعر کمال خواهد یافت. ایماژ (صورت خیالی) از طریق نگارش خودکار، از اعماق ضمیر پنهان بیرون می‌آید. نروال، الهام یافتهٔ حقیقی از روحی که سوررئالیست‌ها را به هیجان می‌آورد، با «سوپر ناتورالیسم» ابداعیش، بیشتر از آپولینر که کلمهٔ «سوررئالیسم» را از او گرفته‌اند پیام‌آور نهضتی است که نقاط مشترکی با چنین جنبه‌هائی از آثار گذشته (از شکسپیر به این سو) دارد. تعریف سوررئالیسم به عنوان «خودکاری روحی ناب» که می‌کوشد کارکرد واقعی اندیشه را کشف کند. ارزش‌یابی قدرت مطلق رویا، وظیفهٔ جدید شاعر که ثبت کنندهٔ اندیشه، شعر و طرح است. و از میان روش‌های سوررئالیستی، شعر شفاهی در حالت رویای بیدار و به خصوص نگارش خودکار ... ایماژ سوررئالیستی، طبیعت آن و نیروی آن: «راز هنر جادوئی سوررئالیستی».[۱]

سال ۱۹۲۴، در عین حال سال انتشار بیشتر آثار مهم سوررئالیستی است. از آراگون لنتشار هرزگی *(Libertinage)* و نگارش روستائی پاریس *(Paysan de Paris)* که در ۱۹۲۶ انتشار یافت. از آرتو ناف برزخ *Ombilic des limbes* از برتون هرزه گردی (*Pas perdus* مجموعهٔ مقاله‌های سابق)، ماهی محلول (*Poisson soluble*)، از الوار،

۱. قسمتی از این بیانیه را در فصل «نمونه‌هائی از آثار سوررئالیستی» خواهید خواند.

مردن از نمردن *(Mourir de ne pas mourir)* و از بثرامن پره، بیماری نامیرا *(Immortel maladie)*.

دوران خردگرائی (۱۹۲۵ ـ ۱۹۳۹)

سوررئالیست‌ها تحت تأثیر بحران نظام‌های مختلف تلقی جهان، در جستجوی اساس‌های تازه‌ای بودند. مانند معاصران مارکسیست‌شان و مانند رومانتیک‌های قرن پیش، به فکر کشف قوانینی بودند که رهیافت تازه‌ای به انسان را بر روی آنها بنا کنند. در نتیجه نمی‌توانستند بر پژوهش‌های عصر خود صحه بگذارند. بی‌آنکه آنها را با معیاری کاملاً هستی‌شناختی بازسنجی و ارزش گذاری کنند. آزمایش‌هائی که به آنها امکان کشف عرصهٔ ضمیر ناخودآگاه را داده بود، علمی تجربی به معنی ابتدائی آن بود. تنها یک شناخت برای آنها اهمیت داشت: نوعی عرفان که می‌بایستی آنان را به آشتی بین عمل و رویا هدایت کند. و شعر می‌توانست همین «شناخت بارور واقعیت» باشد. و این گفتهٔ رنه‌شار است که در عالم رویا درجهٔ ژرف‌تری از واقعیت را کشف می‌کرد. زیرا نوعی رئالیسم وجود دارد هم جوهر با مشی سوررئالیست‌ها که اگر بخواهیم آن را تعریف کنیم بهتر است جمله‌ای را به یاد آوریم که ایوان گول I. Goll در اولین شمارهٔ مجلهٔ سوررئالیسم که در سال ۱۹۲۴ منتشر شد نوشت: «قرار دادن واقعیت در سطحی والاتر (هنری).». اما فرا واقعیت خود به خود به دست نمی‌آید. باید اشتیاق (Désir) داشت و در برابر دستگاه سرکوبگر منطق و اخلاق و اجتماع از آن دفاع کرد. بدین‌سان تاریخ پرتلاطم سوررئالیسم، سرگردان بین اشتیاق و آگاهی و بین الهام‌های پیشگویانه و رئالیسم انتقادی، تا جنگ جهانی دوم ادامه پیدا کرد.

برتون در ۱۹۳۴، در سوررئالیسم چیست؟ اعلام کرد که اشتیاق «یگانه عمل اعتقادی سوررئالیسم» است. پیش از آن نیز در سال ۱۹۳۲ در پاسخ به پرسشنامهٔ یوگسلاوها در باب اشتیاق، برتون برخلاف شایع‌ترین سنت فلسفی،

کیفیت شناخت را به میزان اشتیاق ارتباط داده و نوشته بود: «از طریق مستقیم‌ترین اشتیاق‌ها و خواست‌های انسان است که استعداد شناخت در او پیدا می‌شود.»

این ظهور اشتیاق، درست در جایگاه شناخت، کامل‌ترین صورت خود را در عذرای آبستن *(L'Immaculée Conception)* پیدا می‌کند که برتون و الوار در ۱۹۳۰ انتشار دادند. یک رشته اشعار منثور حیرت‌آور که در آنها نویسندگان تسلیم «تجربه‌های تظاهر به حالات جنون‌آمیز»، ناتوانی مغزی، تا جنون زودرس می‌شوند. دو شاعر با این کار آسیب‌پذیری معیارهای طبیعی بودن را به تجربه می‌گذارند.

اشتیاق در عین حال اساساً انقلابی است. **موریس نادو** M. Nadeau نویسندهٔ تاریخ سوررئالیسم می‌گوید: «انقلاب واقعی برای سوررئالیست‌ها پیروزی اشتیاق است.» در این مرحله است که تاریخ سوررئالیسم پیچیدگی خاصی پیدا می‌کند. بازگوئی مراحل مشخص آن، در واقع پیراستن این مکتب از مواضع جزمی است که اغلب اصرار دارند به آن ببندند. سال ۱۹۳۰ را باید سال «پارادوکس»های سوررئالیسم نامید. چون از یک طرف سال انتشار عذرای آبستن است و از سوی دیگر سال انتشار اولین شمارهٔ مجله‌ای به نام سوررئالیسم در خدمت انقلاب به جای مجلهٔ انقلاب سوررئالیستی. همین تغییر نام تحول گروه را به سوی موضع سیاسی معینی نشان می‌دهد. اما حقیقت این است که دست‌اندرکاران سوررئالیسم گروه همسان و هم عقیده‌ای را تشکیل نمی‌دهند. در درجهٔ اول، کاشفان زمین‌های بکر سوررئالیسم، یعنی آندره برتون، پل الوار، رنه کرول و بنژامن پره هستند که سالوادور دالی، لوئیس بونوئل، ژرژ هونیه، رنه‌شار، آندره تیریون A. Thirion به آنها می‌پیوندند. اما تنها اینها نیستند. باید از پی‌یر ناویل P. Naville نام برد که از سال ۱۹۲۶ رسماً وارد حزب کمونیست شده است و بالاخره لوئی آراگون و ژرژ سادول که سفرشان به شوروی اثرات عمیقی در آنها گذاشته است. برای اینکه به امکانات و نیز

محدودیت‌های ادغام‌پذیری سوررئالیسم پی‌ببریم بهتر است که به سال ۱۹۲۴ برگردیم که مجلهٔ انقلاب سوررئالیستی از همان شمارهٔ اول عنوان خود را چنین توجیه می‌کند: «باید به اعلام صورت تازه‌ای از حقوق بشر رسید.» اما برتون از انقلاب «تصوری» خاص دارد. مثلاً دربارهٔ «حق اعتصاب» برای روشنفکرها می‌اندیشد و الوار نیز که ارزش استعلائی انقلاب را در برابر عمل‌گرائی انقلابی قرار می‌دهد. یا آراگون که در جزوهٔ یک جسد [که اعلامیه‌ای جمعی بود بر ضد آناتول فرانس به دنبال مرگ او] اعتراف می‌کند که چندان میلی برای رژیم بلشویکی ندارد. در اعلامیه‌ای که در ژانویهٔ ۱۹۲۵ چاپ شده است جملهٔ زیر را می‌توان دید: «ما فقط برای آن کلمهٔ سوررئالیسم را به کلمهٔ انقلاب چسبانده‌ایم که خصوصیت بی‌غرضانه و بی‌طرفانه و حتی کاملاً نومیدانهٔ این انقلاب را نشان دهیم.» هر چند که سوررئالیست‌ها نمی‌توانند تصمیم بگیرند و جهت سیاسی خود را انتخاب کنند و بحث «التزام» همیشه آشفته‌شان می‌کند، اما در یک مورد همه باهم مشترکند و آن نوعی «حالت خشم و غضب» است، همان حالتی که سبب می‌شود در اثنای ضیافتی به افتخار سن ـ پل ـ رو در ژوئیهٔ ۱۹۲۵، جنجال به پا کنند.

در این میان به ویژه چشم‌انداز گذشت‌ناپذیر بی‌عدالتی‌های اجتماعی و رفتارهای امپریالیستی سبب می‌شود که آن حالت خشم و غضب ادامه یابد. توافقی با گردانندگان مجلهٔ کمونیستی *Clarté* (روشنی) ــ یگانه مجله‌ای که با دید روشنی از نظر ایدئولوژیک با جنگ مراکش (۱۹۲۴ ــ ۱۹۲۶) به مخالفت برخاست ــ در مارس ۱۹۲۶ عملی شد و در واقع سرآغاز فصلی بود که برتون آن را «دوران خردورزی سوررئالیسم» نام داد.

اما پذیرش اصول ماتریالیسم دیالکتیک، اگر هم می‌توانست پاسخگوی هستی‌شناسی تاریخی سوررئالیست‌ها باشد، از آنها می‌خواست که الغای شرایط بورژوائی زندگی را در درجهٔ اول اهمیت قرار دهند، نه «آزادی ذوق و اندیشه» را که در جستجوی آن حتی تا شرق نیز می‌رفتند و به تقلید از آنتونن

آرتو به دالائی لاما نامه می‌نوشتند. خلاصه اینکه «خدمت به انقلاب» عبارت بود از خدمت به پرولتاریا. «پی‌یر ناویل» که قرار بود به زودی در مدیریت کلارته شریک شود، سوررئالیست‌ها را به بیکارگی و بی‌حاصلی متهم می‌کرد و در مقاله‌ای با عنوان انقلاب و روشنفکران می‌پرسید: «از سوررئالیست‌ها چه کاری ساخته است؟ بدین‌سان آن توافق جمعی که بر پایهٔ نقد فردگرائی و ضرورت اقدام گروهی بنا شده بود، داشت درهم می‌شکست. بیانیهٔ ناویل شامل حملهٔ شدید به «مشاجرات ذهنی بیهوده»، گروه را چنان آشفته کرد که مایهٔ نگرانی برتون شد و او در سپتامبر ۱۹۲۶ در رسالهٔ دفاع مشروع *(Légitime défence)* کوشید که با خطر از هم پاشیدن گروه مبارزه کند. در این اثر قبول برنامهٔ حزب کمونیست را به سبب رعایت اصول و دارای حداقل اهمیت به شمار آورد. ورود برتون، آراگون، الوار، پره و اونیک به حزب کمونیست نیز به سبب رعایت همین اصول بود و عملی نمادین شمرده می‌شد که حزب کمونیست گول آن را نخورد و حتی وقتی هم که گروه پنج نفری، «آنتونن آرتو» و «فیلیپ سوپو» را به گناه اینکه جهت‌گیری جدید آنان را قبول نداشتند علناً از گروه اخراج کردند، عمل آنان جدی گرفته نشد. زیرا نوعی سختگیری شبیه سختگیری احزاب انقلابی در میان گروه سوررئالیست‌های طرفدار برتون نیز حاکم بود. دادگاه‌هائی که برتون برای محاکمهٔ متهمان به فردگرائی (ژاک بارون J. Baron، میشل لیریس M. Leiris، ژاک پره‌ور و رمون کنو و بالاخره روبردسنوس به اتهام فعالیت ژورنالیستی که نوعی خودکشی معنوی شمرده می‌شد) تشکیل می‌داد، سرانجام به ایجاد عکس‌العمل‌های عصیان آلودی منجر شد. هجونامهٔ دیگری با عنوان یک جسد نظیر همان که در هجو آناتول فرانس نوشته شده بود، این باز در ۱۹۳۰ به قلم چند تن از اخراجیون اخیر بر ضد آندره برتون صادر شد... در سال ۱۹۲۹ بود که آراگون و ژرژ سادول که برای شرکت در دومین کنگرهٔ بین‌المللی نویسندگان به خارکف رفته بودند از اتحاد شوروی بازگشتند. در حالی که صددرصد کمونیست شده بودند. آراگون

برای اعلام رسمی موقعیت سیاسی جدید خود شعر «جبههٔ سرخ» را در مجلهٔ ادبیات انقلاب جهانی که در مسکو منتشر می‌شد به چاپ رساند. در فرانسه علیه آراگون (به‌گناه اینکه مردم را به‌کشتن رهبران رژیم دعوت‌کرده بود) اعلام جرم کردند و به رغم اینکه برتون به دفاع از او برخاست، آراگون در سال ۱۹۳۲ با این گروهی که خود از مؤسسانش بود قطع رابطه کرد و در عوض، نزدیک‌ترین رابطه را با حزب کمونیست برقرار کرد (به ویژه با نفی فرویدیسم و تروتسکیسم). باید توجه داشت که در این تاریخ دیگر شرائط فرق کرده بود و پیوستن به حزب کمونیست دیگر یک رفتار نمادین و نوجویانه شمرده نمی‌شد. اتحاد جماهیر شوروی دیگر آن تجربهٔ متزلزل انقلابی شمرده نمی‌شد، در فرانسه سختگیری‌ها هم در جناح راست و هم در جناح چپ آغاز شده بود، دولت فرانسه الوار را ممنوع‌الخروج و سادول را زندانی کرده بود. در سال ۱۹۳۳ برتون، الوار و کرول از حزب کمونیست اخراج شدند. در سال ۱۹۳۵ به برتون اجازه ندادند که در کنگرهٔ نویسندگان برای دفاع از فرهنگ سخنرانی کند.

از آن پس، با وجود چند اقدام مشترک دیگر با جناح چپ و شرکت در اقدامات ضد فاشیستی، در سال ۱۹۳۵ برتون با انتشار مقالهٔ موضع سیاسی سوررئالیسم مخالفت خود را با استالین اعلام داشت. افشاء محاکمات مسکو در سال ۱۹۳۷، برقراری ارتباط محکم‌تر با تروتسکی که به مکزیک تبعید شده بود و ملاقات برتون با او در تابستان ۱۹۳۸ و شرکت در بنیان‌گذاری «فدراسیون انقلابی مستقل» و تنظیم بیانیهٔ در دفاع از هنر انقلابی مستقل با همکاری تروتسکی و دیه‌گو ریبرا Diego Rivera نقاش مکزیکی، قطع رابطهٔ کامل سوررئالیسم را با استالینیسم نشان می‌دهد.

در جناح دیگر نیز اوضاع بهتر از این نیست. نازی‌ها در سال ۱۹۳۷ نمایشگاهی از آثار «هنر فاسد» ترتیب دادند که آثار بیشتر نویسندگان و نقاشان سوررئالیست در میان آنها قرار داشت.

استقلال سوررئالیسم به رغم خود آن، در استقلال آثار فردی است که در این سال‌های پر آشوب به وجود می‌آیند. هنر به جای اینکه بازتاب ایدئولوژیک روابط تولید باشد، نتیجهٔ آنی‌ترین انتخاب‌ها و اشتیاق‌هاست. برتون بر ضد آن هنر تبلیغاتی که در «دفاع از فرهنگ» باشد قیام می‌کند (موضع سیاسی سوررئالیسم) و با تلاشی بیش از همیشه می‌کوشد که قطب‌های متضاد نهضت خود را با هم آشتی دهد و عملاً سعی می‌کند که در تاریخ سوررئالیسم آن نقطهٔ روحی را به وجود بیاورد که: «زندگی و مرگ، واقعی و خیالی، گذشته و آینده، ارتباط‌پذیر و ارتباط‌ناپذیر، عالی و دانی، دیگر نقطهٔ مقابل هم شمرده نشوند.» این پیامی است که بیانیهٔ دوم سوررئالیسم بر پایهٔ آن بنا می‌شود.

بیانیهٔ دوم Second Manifeste du surrealisme

این متن که در دسامبر ۱۹۲۹ در شمارهٔ ۱۲ انقلاب سوررئالیستی منتشر شد، با لحن پر شوری که دارد و خشونت در قضاوت که نشانهٔ جوشش درونی گروه و به طورکلی تلاطم موجود در بیرون ازگروه ــ حاکی از آشفتگی عمیق و نوعی تردید و تزلزل در عقاید ــ که همهٔ محافل «پیشرو» دوران را مغشوش کرده است، با بیانیهٔ اول متفاوت است.

این بیانیهٔ دوم، سوررئالیسم را نه تنها تلاشی برای شناخت، بلکه نوعی پویائی برای رسیدن به همان نقطهٔ روحی می‌داند که در آن همهٔ تضادهای ظاهری از میان می‌روند. چنین اقدامی به دیالکتیک هگل و در عین حال به سنت عرفانی متکی است و نیز خواهان برخورد جدی و شدت عمل، از جمله برای محکوم کردن انواع انحراف‌ها است و نگه داشتن نهضت در «نقطهٔ حساس خط قلّه» که در آن، تعهد سیاسی و پژوهش‌های نظری بتوانند همزیستی کنند، بی‌آنکه همدیگر را ویران سازند. استقرار در چنین وضعی نوعی ارادهٔ معطوف به عصیان مطلق را ایجاب می‌کند، در حدی از جوش و

خروش دائم. به طوری که به جز لوتره آمون، تمام اسلافی که پیش از آن مورد احترام برتون بودند، (رمبو، ساد، بودلر، پو) این بار کم و بیش در معرض انتقاد قرار گرفته‌اند، زیرا آثار آنان در حدی نبوده‌اند که بتوانند در برابر تلاش‌های گوناگون برای حذف‌شان مقاومت کنند. هدف این بیانیه در عین حال دستیابی مجدد به مصالحه‌ای در میان اعضاء گروه است: عبور دیالکتیکی از آثار فردی و نوعی کلی‌سازی مباحث آنها که پیروزی سوررئالیسم را به عنوان نهضتی هنری که علاقمندان بین‌المللی‌اش روزافزون است فراهم می‌آورد.

زیرا سوررئالیسم گذشته از آنکه به سوی جهانی‌ترین فرم‌ها متمایل می‌شود، تجربهٔ خود را به شکل‌های بسیار دقیق هم دنبال می‌کند و به کار در روی سبک می‌پردازد که آراگون رسالهٔ[1] آن را در سال ۱۹۲۸ می‌نویسد. هر کسی که بخواهد دربارهٔ آثار استثنائی که از آن پس سوررئالیسم به دنیا داده است مطالعه کند، ناچار است که به این متن برگردد. این متن یکی از کلاسیک‌های سوررئالیسم است که در آن آراگون دقیق‌ترین مرزها را برای آنارشیسم در ادبیات تعیین می‌کند. این رساله در درجهٔ اول صورت هجونامه دارد، اما دامنهٔ آنچه هجو می‌کند، بسیار گسترده است: نخست به نظامیگری و جنگ‌طلبی، به مقامات کلیسا و بالاخره به شیوه‌های مختلف ادبی (خودکشی، سفر، مذهب، بیماری قرن) حمله می‌کند. حتی به شیوه‌هائی که فرویدیسم یا نسبیت اینشتن به میان آورده است و حتی خود سوررئالیسم. و می‌گوید: «اگر شما به تبع یکی از روش‌های سوررئالیستی قلم بردارید و بلاهت‌های غم‌انگیزی بنویسید، بلاهت غم‌انگیزی است!» با توجه به این نقدهای تند است که در سال ۱۹۳۸ برتون و الوار، فرهنگ مختصر سوررئالیسم *(Dictionnaire abrégé du surrealisme)* را به عنوان مقدمه‌ای بر نمایشگاه بین‌المللی سوررئالیسم که برای نخستین بار در گالری هنرهای زیبای پاریس تشکیل می‌شود می‌نویسند. به دنبال این نمایشگاه، نمایشگاه‌های متعددی در کشورهائی که سوررئالیسم به عنوان

1. L. Aragon, Traité du style, 1928, Paris

مکتب وارد آنها شده بود دائر می‌شود. این کشورها عبارتند از بلژیک، چکسلواکی، سویس، انگلستان و حتی ژاپن.

اما سوررئالیسم که پس از سال ۱۹۳۰ پیروز شده است از داشتن ارگانی محروم است. آخرین شمارهٔ سوررئالیسم در خدمت انقلاب در ماه مه ۱۹۳۳ منتشر می‌شود و پس از آن هیچ مجلهٔ دیگری جای آن را نمی‌گیرد. دیگر نوبت آن رسیده است که روزنامه‌ها و مجلات مختلف با سوررئالیست‌ها گفتگو کنند و یا دربارهٔ این مکتب کتابهای گوناگون نوشته شود.

دوران فلسفی (۱۹۳۹ ـ ۱۹۵۰)

نگرانی، یعنی زیر سؤال بردن این دنیا، در قلب ماجرای سوررئالیسم جای می‌گیرد و نیز جستجوی یک معنی پنهان و دید تازه‌ای از نظم جهانی. اگر کاربرد زبان پیوسته مورد توجه سوررئالیست‌ها، بدون توجه به نوع تعهدشان، بوده است، از این روست که پی برده‌اند قدرت این را دارند که پوچی دنیا را افشاء کنند ــ همان‌سان که دادا افشاء کرد ــ و به آنچه امکان دارد، یعنی به دنیای روزمرهٔ ما، از نو معنی بدهند. اگر نگارش خودکار[1] در آغاز این امید را بخشید که منطقی عمیق‌تر ــ و شاعرانه ــ در بی‌نظمی ظاهری گفتارهای نیندیشیده پیدا کنند، مفهومی که بعد در میانشان مطرح شد، یعنی **تصادف عینی**[2] نقشی مهم در ادراک نشانه‌هائی که حضور ما در دنیا بر می‌انگیزد بازی کرد.

در ۱۹۳۷ در بوتهٔ آزمایش عشق دیوانه‌وار *(L'Amour fou)* اثر برتون، دغدغهٔ عینی کردن تصادف به عنوان پاسخی که باید گفت فلسفی است، به غیرعقلانی بودن رفتار انسان ظاهر می‌شود. شکست تلاش برای عوض کردن انسان (انسان سوسیالیست اتحاد شوروی تغییر نکرده است) و بازگشت وحشیگری در زیر نقاب‌های توتالیتر و انتظار جنگی که احساس می‌شود جلوگیری از آن

۱ و ۲. این اصطلاح‌ها در صفحات بعد، زیر عنوان کلی «صناعات سوررئالیسم» تحلیل شده است.

امکان ندارد، سوررئالیست‌ها را هر چه بیشتر به سوی مواضع نظری می‌راند. جنگ جهانی اول نیروهای انتقادی آنها را آزاد کرده بود، جنگ دوم تمایل به حل تناقض‌های انسان و جهان را در سطحی کهن‌تر از برخوردهای اجتماعی در آنها تشدید خواهد کرد. وقتی که ورود به جنگ، بسیج و پراکنده شدن گروه پیش می‌آید، برتون گلچین طنز سیاه *(Anthologie de l'humour noir)* را به چاپخانه می‌دهد که رژیم ویشی آن را به گناه «نفی روح انقلاب ملی» سانسور می‌کند. طنز سیاه که بینابین «طنز عینی» هگل و تصعید و والائی فروید قرار دارد، تلاشی است برای بازپس دادن قدرت کامل به انسان که از وحدت خویش محروم شده است.

مهاجرت به امریکا و مقدماتی بر یک بیانیهٔ سوم سوررئالیسم، یا نه؟

(Les Prolegoménes á un troisième manifeste surréaliste, ou non)

در سال ۱۹۲۴، جنگ در اروپا سبب شده است که عدهٔ زیادی از سوررئالیست‌ها یا سوررئالیست‌های سابق برای مبارزه با نازیسم یا حکومت ویشی بسیج شوند: آراگون، شار، دسنوس، الوار، لیریس، پونژ، کنو، ریبمون دسنی، سوپو، تزارا، اونیک ... عده‌ای فقط دست به عمل می‌زنند و نوشتن را کنار گذاشته‌اند، دیگران، هم می‌نویسند و هم عمل می‌کنند و بخصوص اشعارشان را در مجموعهٔ اشعار جمعی شعر مقاومت با عنوان آبروی شاعران *(L'Honneur des poètes)* چاپ می‌کنند. بنژامن پره که به مکزیک مهاجرت کرده و به برتون وفادار مانده است، در فوریهٔ ۱۹۴۵ در نوشته‌ای با عنوان بی‌آبروئی شاعران *(le Deshonneur des poètes)* به روده درازی‌های ناسیونالیستی و تبلیغاتی کسانی مانند آراگون و الوار می‌تازد.

برتون که به امریکا مهاجرت کرده است، با محبت و استقبال شدید سوررئالیست‌های آن سرزمین، به ویژه دوشان، ارنست، ماسون، ماتا (Matta) و تانگی (Tanguy) روبرو می‌شود و در آنجا با «الیزا» همسر آینده‌اش و

الهام‌بخش آرکان ۱۷ *(Arcane 17)* آشنا می‌شود. سفر با این زن در میان بومیان امـریکا و در اقـامتگاه‌های سـرخ‌پوستان آریـزونا ونـیومکزیکو راز هـنر سرخ پوستی را به او می‌آموزد. کشف اساسی عروسک‌های هـوپی (Hopi)، کشفی که به صورت عجیبی به سرودن قصیده‌ای برای شارل فوریه *(ode à Charles Fourier)* مبتکر بـزرگ جـامعه‌ای مـتحد و بـر پـایهٔ تـبعیت از مشـابهت‌ها و پیوندهای جهانی، منجر می‌شود.

فعالیت سوررئالیستی در نیویورک به ویژه با انتشار مجلهٔ VVV (از ژوئن سال ۱۹۴۲) با اندیشه‌ها و جریان‌های نزدیک به خود رابطه برقرار کرد و به چاپ آثاری از روژه کایوا (R. Caillois) لوی استروس (C. Levi - Straus) و دنی دو روژمون (D. de Rougemont) نیز رضا داد. و نیز به جستجوهای تازه‌تری از سوررئالیست‌ها دربارهٔ کیمیاگری و جادوگری و غیره میدان داد.

اما پژوهش مهمی که به فعالیت VVV شدت بخشید، در مقدماتی بر یک بیانیهٔ سوم سوررئالیستی یا نه؟ دیده می‌شد که در همان سال ۱۹۴۲ در همین مجله چاپ شد: در ورای انقلاب اجتماعی، تحول انسان است که اهمیت دارد. ضمناً در آن، محکومیت اسطوره‌های باستانی و پی افکندن نوعی اساطیر مدرن و پذیرا، آشتی دادن انسان با طبیعت، عالم صغیر با عالم کبیر، و بازیافتن مشابهت‌ها و پیوندهای جهانی که بودلر عزیزش داشت، مطرح شده بود.

با اینکه جنگ مایهٔ پراکندگی سوررئالیست‌ها شده بود و غیبت بعضی از آنان از قبیل آراگون و الوار برای گروه تقریباً جبران ناپذیر بـود، امـا ورود افرادی که بعدها همه از نامداران ادبیات فرانسه شدند نیروی تازه‌ای به نهضت بـخشید. اشـخاصی از قـبیل: ژولیـن گـراک (Jolien Gracq)، آنـدره پـی‌یر دومـاندیارگ (A. P. de Mandiargues) ژان پـی‌یر دوپـره (J. P. Duprey)، جویس منصور، وایـوبونفوا (Yve Bonnefoy). امـا بـعد تـاریخی و فـرهنگی سوررئالیسم، از آن پس آن را به سوی روحیهٔ مبارزه می‌کشاند و وضع سیاسی گروه قاطعیت بیشتری پیدا می‌کرد: گروه که پیوسته با چشم باز مواظب فشارها

و سرکوب‌های دول مختلف در جهان بود، در سال ۱۹۵۶ به دخالت نظامی شوروی در بوداپست اعتراض کرد. در سال ۱۹۶۰ برتون به نمایندگی اعضاء گروه از اعلامیهٔ ۱۲۱ نفر که اعلام کرده بود هر کسی حق دارد که از فرمان نظامی برای رفتن به الجزایر و سرکوب استقلال‌طلبان خودداری کند طرفداری کرد.

مرگ آندره برتون در ۲۸ سپتامبر ۱۹۶۶ پایان زندگی نهضت را به عنوان سازمانی متشکل جلو انداخت ژان شوستر J. Schuster در لوموند ۴ اکتبر ۱۹۶۹ بااین عبارات خبر مرگ آن را منتشر کرد: «شمارهٔ ۷ نشریهٔ *Archibras* آخرین اظهار وجود سوررئالیسم به عنوان نهضتی متشکل در فرانسه خواهد بود.» اما مرگ سوررئالیسم مرگی بود پس از تحقق و تکامل و تثبیت. زیرا اثری عظیم بر ادبیات و هنر جهان گذاشته بود. شعر و رمان و نقاشی و سینما و هنرهای دیگر پس از سوررئالیسم، دیگر آن نبودند که پیش از سوررئالیسم بودند. فردیناند آلکیه F. Alquié فیلسوف فرانسوی آن را نوعی فلسفه نامید، موریس بلانشو «شبحی حاضر و ناظر در همه جا» و خود برتون هم به آن نام «اسطورهٔ جدید» داد.

فنون سوررئالیسم[۱]

۱ـ طنز

حقارت‌ها و پوچی‌های دنیائی که هستی در آن جریان دارد، در نظر کسی که از دل و جان در آرزوی لایتناهی است، آن دنیا را خنده‌دار یا کمیک جلوه می‌دهد. پیش از گشودن راهی تازه باید ویران کرد و خنده هنوز بهترین سلاح برای از هم گسستن یوغ سالوس و ریاست. آیا برای انسان امتیازی نیست که

۱. این بخش در چاپ‌های قبل تحت عنوان «اصول سوررئالیسم»، گزیده‌ای بود از فصل Techniques surréalistes از کتاب «سوررئالیسم» تألیف ایو دوپلسیس Y. Duplesis که در سری Que sais - Je (در سال ۱۹۵۰) منتشر شده است. نخست در نظر داشتم در مورد این بخش نیز همان طور که دربارهٔ اصل مقالهٔ سوررئالیسم عمل شد، با استفاده از منابع جدیدتر و مهم‌تری که در دسترس بود، مقالهٔ دیگری بنویسم، ولی در آن صورت ممکن بود مقادیری از مطالب جالبی که در این بخش چاپ‌های سابق بود از دست برود و مطالب دیگری جای آنها را بگیرد. لذا بهتر دیدم که به جای تعویض، ترجمهٔ کاملی از آن فصل را در اینجا ارائه کنم. فقط مطالبی تحت عنوان فرعی «طنز، طنز عینی و طنز سیاه» در مدخل طنز و نیز مدخل مستقلی با عنوان «تصادف عینی» و در مدخل امر شگفت، ضمیمه‌ای با عنوان «جادو» با استفاده از کتاب جدیدتر و جدی‌تری (سوررئالیسم، نوشتهٔ ژرار دوروزوا G. Durozoi و برنار لشربونیه B. Lecherbonnier چاپ لاروس، ۱۹۷۲) به آن اضافه شده است. حقیقت این است که در مورد سوررئالیسم هرگز با یک مقاله (ولو مفصل) نمی‌توان به جایی رسید. حتماً باید کتاب یا کتابهائی در این باب ترجمه یا تألیف شود تا بتوانیم به اهمیت و تأثیر آن در ادبیات و هنر قرن بیستم پی ببریم. یکی از آن کتابها که من سخت در آرزوی ترجمه‌اش هستم و دوست دارم که اگر من مجال نیافتم، مترجمان دیگری در آینده به فارسی ترجمه کنند همان کتابی است که مقالهٔ سوررئالیسم را با عباراتی از آن شروع کردم، یعنی «آندره برتون و عناصر اصلی سوررئالیسم»، اثر «میشل کاروژ».

بتواند با نیشخندی خود را از قیود و موانع اجتماعی رها سازد؟ بدین‌سان شیطنت حاکم می‌شود و سوررئالیست‌ها در مغاک‌های ضمیر پنهان رخنه می‌کنند.

اهل طنز از زندگی فاصله می‌گیرد تا آن را به عنوان تماشاگر نگاه کند. در برابر او عروسک‌های خیمه شب بازی در حرکتند و کافی است که وی نخ‌های آنها را ببیند تا پی ببرد که حرکات آنها جدیتی گزافه و دروغین دارند. زندگی واقعی جنبهٔ جدی خود را از دست می‌دهد و برای کسی که آن را با بی‌اعتنایی نگاه می‌کند، موضوع تمسخر می‌شود. بنابراین طنز نوعی بی‌علاقگی به واقعیت خارجی را ایجاب می‌کند و دیدگاه کسی است که غوغای جهان را از بالکن خانه‌اش تماشا می‌کند.

اما تکیه بر جنبه‌های مضحک و تمسخر همهٔ قراردادها، قهراً به طغیان بر ضد نظام موجود منجر می‌شود. به دنبال کشفیات فروید، طنز آشکارا به عنوان دگردیسی روح سرکشی و رد اطاعت از پیشداوری‌های اجتماعی ظاهر می‌شود: طنز نقاب نومیدی است.

طنز فقط نشانهٔ روحی نیست که نمی‌خواهد در زیر امواج حوادث غرق شود، بلکه عظمت خاص خود را دارد. زیرا گویای ارادهٔ «خویشتن» است برای نجات خود از واقعیت تا آنجا که در برابر صدمات آن حساس نباشد. ساعات دنیای خارج، حتی می‌تواند برای او فرصت‌هائی برای لذت باشد. آندره برتون می‌گوید که فروید به عنوان مثال محکومی را ذکر می‌کند که روز شنبه به پای چوبه‌دار می‌بردند و او فریاد زد: «به‌به! چه هفتهٔ خوبی! از شنبه‌اش پیداست!» طنز سبب می‌شود مصرف نیروئی را که درد و رنج به ما تحمیل می‌کند صرفه‌جوئی کنیم و از این نظر دارای «ارزش متعالی» است. «ما احساس می‌کنیم که طنز اختصاصاً این شایستگی را دارد که ما را آزاد کند و به هیجان بیاورد.» آیا «اوبوشاه»[1] که مجموعهٔ نیروهای ناشناخته، ناآگاه و

۱. Ubo roi ــ قهرمان مشهور سلسله نمایشنامه‌هائی به همین نام از آلفره ژاری.

سرکوب شده را در حد انفجار به‌کار می‌گیرد و در عین حال همهٔ این زیاده روی‌ها را با احتیاط‌کاری انجام می‌دهد، تجسمی از طنز نیست؟»

بدین‌سان طنز رفتار انسان عاصی است و نقطهٔ عزیمت واقعیتی تازه همان طور که «مارکو ریستیچ (Marco Ristitch) در یکی از مقالات مجلهٔ انقلاب سوررئالیستی می‌گوید: «احساس بیهودگی رقت‌آور و غیرواقعی و پوچ بودن همه چیز، و احساس بیهودگی خویشتن است؛ بیهوده بودن است. پس در این صورت یا باید خود را نابودکرد یا خود را تغییر داد و با نفی قاطعی از خویشتن فراتر رفت. واشه خودکشی کرد، دادا سوررئالیسم شد... و سوررئالیسم یکراست رو به منطقهٔ ممنوعه رفت.»

باری، طنز به ما امکان می‌دهد که دنیا را از زاویهٔ دیگری ببینیم و روابط آشنای اشیاء را درهم بشکنیم. طنز «در ذات خود، نوعی نقد شهودی و نهفتهٔ ساز و کار مغزی قراردادی است، نیروئی که یک امر یا مجموعه‌ای از امور را از حالت طبیعی‌شان بیرون می‌کشد تا درون بازی دوار آوری از روابط غیرمنتظره و «فرا واقعی» پرتاب کند. طنز و تنها طنز به هر آنچه احاطه‌اش کرده است، نوعی تازگی غریب، با مشخصه‌ای وهم انگیز از عدم و اهمیتی استهزاءآمیز می‌دهد ...» عادات ما را از طریق غریب گردانی، حیرت و برخوردهای غیر منتظره زیر و رو می‌کند، روح را آزاد می‌کند و سبب عروج آن می‌شود.

خردگرائی در برابر این شکل فعالیت روحی برهم زنندهٔ قانون و طبقه‌بندی و نظم مستقر، که سرودهای مالدورور به بهترین وجهی نشان داده است، مقاومت می‌کند.

شعر که می‌تواند موقعیت‌های پیاپی زندگی را بیان کند، بهتر از نقاشی تن به طنز می‌داد. با این همه هنگامی که نقاشی به عنوان وسیلهٔ بیان زندگی درون نیز به‌کار رفت، آثار طنزآلودی مانند آثار ماکس ارنست به وجود آمدند که از این نظر، باز هم به گفتهٔ آندره برتون «هیچ چیزی کامل‌تر و تکان دهنده‌تر از سه

رمان او در قالب «کولاژ» نیست: زن بی‌سر، دخترکی که می‌خواست وارد طریقت کارمل شود و یک هفتهٔ نیکوکاری یا عناصر هفتگانه.

اما سینما بود که می‌بایست زمینهٔ منتخب طنز باشد. امکانات سینما به نیروی تخیل اجازه می‌دهد که آزادی عمل بی‌پایان به خود بدهد، همان‌سان که فیلم‌های «کارتون» و برخی از فیلم‌های دیگر امریکائی که واقعیتی تازه را به انسان تلقین می‌کنند، واقعیتی که در آن، در سایهٔ برخوردهای غیرمنتظره اشیاء و موضوع‌های نامتجانس، مضحکه است که پیروز می‌شود. آنتونن آرتو که طنز را وسیلهٔ آزادسازی نیروهای غریزی موجود انسانی می‌داند، Animal Crackers، اولین فیلم برادران مارکس را کشف تازه‌ای می‌شمارد و می‌گوید: «جادوئی خاص که روابط عادی کلمات و تصاویر را از مفاهیم همیشگی عاری می‌کند. اگر بتوان حالتی مشخص و درجه‌ای شاعرانه و خاص از کار ذوقی را سوررئالیسم نام داد، فیلم Animal Crackers در آن مرحله جای می‌گیرد.» اما به طنز این فیلم، با تأیید ارزش آن، چیز دیگری را اضافه می‌کند: «چیزی ناراحت کننده و تراژیک، از تقدیری (نه خویش، نه ناخوش، بلکه غیرقابل توصیف) سخن می‌گوید که پا به پای طنز پیش می‌رود؛ مانند تظاهر یک بیماری وحشتناک روی صورتی با زیبائی مطلق.» پس طنز فقط هجو نابود کنندهٔ واقعیت نیست، بلکه فضائی را جایگزین آن می‌کند که در آن، برای کسی که درگیر آن شود، همه چیز تازه است.»

□

طنز که ویران کنندهٔ جنبه‌های عادی هستی است، روح را با برخوردهای غیرمنتظر، از افق‌های عادی خویش جدا می‌کند و به راه دیگری می‌اندازد و برای رودررویی با واقعیت دیگری آماده می‌کند: فراواقعیت! سوررئالیست‌ها نمی‌خواهند که، مانند دادا، همه چیز را نفی کنند، بلکه خود نیز می‌خواهند اثر

مثبتی بیافرینند. وقتی که عقل و منطق در برابر مخیله تسلیم می‌شوند، آن وقت است که دنیائی غنی از تصاویر و اوهام پیش روی ما گشوده می‌شود. سوررئالیست‌ها از ما می‌خواهند که از دنیای سودجو که سود مادی یگانه محرک آن است بگذریم و وارد دنیای شگفتی‌ها و زیبائی‌ها شویم: «سوررئالیسم کارکرد ارادهٔ غریب گردانی مطلق ما خواهد بود.» بدین‌سان، یک مجسمه که در گودالی افتاده باشد، ارزشی فراتر از آن مجسمه‌ای خواهد یافت که روی پایه‌اش نصب شده است. همچنین دستی که از بازو جدا شود معنی دیگری پیدا خواهد کرد.

یعنی اینکه از اشیاء و قضایا جدا شویم و آنها را دیگر در رابطه با خودمان نبینیم، بلکه آن چنان ببینیم که می‌توانند در عالم خود باشند. در این صورت خواهیم دید که آنها آمادگی دارند مفاهیم مختلفی پیدا کنند و احساس خواهیم کرد که آنها در جائی که به طور معمول قرارشان می‌دهیم، هیچ گونه استحکامی ندارند. اما از این مرحلهٔ درهم ریختن ظواهر، سوررئالیست‌ها زیبائی‌شناسی تازه‌ای به وجود می‌آورند. ماکس ارنست برای ما تشریح می‌کند که چگونه زیبائی می‌تواند بر طبق فرمول ایزیدور دوکاس (کنت دولوتره آمون): «از ملاقات «یک چرخ خیاطی با یک چتر بر روی میز تشریح» به وجود آید. یعنی «واقعیتی ساخته و پرداخته که مقصود ساده لوحانه از آن قبلاً برای همیشه تعیین شده است (چتر) در حضور واقعیت دیگری که از آن بسیار فاصله دارد و باز هم به همان پوچی (چرخ خیاطی)، در نقطه‌ای که هر دو باید احساس غربت و غرابت کنند (میز تشریح)، عملاً از مقصد ساده‌لوحانه‌اش و از هویتش جدا می‌شود، از مطلق ساختگی خود فراتر می‌رود و به مطلق تازه‌ای می‌رسد که حقیقی و شاعرانه است.»

به عقیدهٔ لوئی آراگون، نسبت دادن مفهومی خیالی و حیرت‌آور به اشیاء و موضوعات، به هیچوجه بازی نیست، بلکه کرداری فلسفی است. فیلسوف معمولاً در نظر تودهٔ مردم کسی است که دیدی خاص و غیرمنتظره از جهان

دارد: «شناخت عامیانه معمولاً بر طبق رابطه‌ای ثابت برقرار می‌شود، همراه با قضاوتی که همان واقعیت است. و حال آنکه تصور واقعیت با هر فلسفهٔ حقیقی بیگانه است... شناخت فلسفی که «امر واقعی» را انکار می‌کند، در آغاز بین این مواد، رابطهٔ تازه‌ای برقرار می‌سازد که «امر غیرواقعی» است. پس در وهلهٔ اول، ابداع در این امر غیرواقعی صورت می‌گیرد. بعد، شناخت ما به نوبهٔ خود «امر غیرواقعی» را هم انکار می‌کند و از آن می‌گریزد. و این انکار دوگانه به جای اینکه به پذیرش مجدد «امر واقعی» منجر می‌شود. آن را عقب می‌زند و با «امر غیرواقعی» درهم می‌آمیزد. یعنی از این دو تصویر فراتر می‌رود. به حد واسطی دست می‌یابد که آنها را با هم آشتی می‌دهد و خود شامل آنها می‌شود. و آن «فراواقعی» (Surréel) است که یکی از تعریف‌های شعر است.» یک بازی محفلی از این نوع «فرو بردن دو چوب کبریت به دو گوشهٔ قوطی کبریت و گذاشتن کبریت سوم بر سر آنها که وقتی کبریت وسطی را روشن کنید به پرواز در می‌آید.» یک عمل فلسفی فوْق العاده است. این عمل را معمولاً بازی می‌نامند و حال آنکه یک کاربرد فراواقعی به کبریت داده است که ما را وارد دنیای تازه‌ای می‌کند، دنیائی که در آن «مفید بودن» مورد بحث نیست. در چنین ابداعی «طنز سوررئالیستی» بدون هیچ‌گونه صحنه‌سازی در حالت آنی خود وجود دارد.

پس دو جنبهٔ منفی و مثبت در میان است. نخست باید واقعیت را ویران ساخت تا واقعیت تازه‌ای از آن پدید آید که اولی فقط پوستهٔ سطحی آن بود. طنز با نقدی که دربارهٔ روابط طبیعی و منطقی تصاویر، کلمات و اشیاء انجام می‌دهد، آنها را در دنیای دیگری می‌افکند، تا آنجا که اصل هویت را هم مورد تردید قرار می‌دهد و ذهن را با ضربه‌های پیش بینی نشدهٔ تصاویر به آشفتگی اولیه بر می‌گرداند.

طنز عینی و طنز سیاه

در پیشگفتاری که آندره برتون در سال ۱۹۶۶ برای تجدید چاپ گلچین طنز سیاه *Anthologie de l'humour noir* (که نخستین بار در سال ۱۹۳۹ منتشر شده و در سال ۱۹۴۷ قسمت‌هائی به آن افزوده شده بود.) نوشته است می‌گوید که عنوان «طنز سیاه» به هنگام پیدایش معنی روشنی نداشت، اما در عوض، از آن پس این اصطلاح در کمال شکفتگی است و چه از طریق شفاهی و چه از راه هنرهای تجسمی و سینما بین مردم پخش می‌شود. با این همه، این طنز که از یک قرن پیش، به طور اساسی، در همهٔ امور در زمینهٔ فلسفی، شاعرانه، هنری و علمی حضور دارد، همان طور که برتون در مقدمهٔ سال ۱۹۳۹ می‌نویسد: «از هر گونه تعریفی گریزان است.» به گفتهٔ او شعر، «یگانه هنر کلی و جهانی» بسیار زودتر از نقاشی، از طنز مایه گرفته بود. اما از سال ۱۹۱۰ به ویژه پس از ماکس ارنست و سه رمان او به صورت «کولاژ» نقاشی نیز مانند سینما (مک سنت، دالی و پیکابیا) از راه طنز زندگی می‌کند. چنان که می‌دانیم این طنز هیچ گونه رابطه‌ای با شوخی و فانتزی و احساساتی بودن ندارد. با شناخت مفهوم طنز عینی (Humour objectif) که هگل مطرح کرده است و پیدا کردن قالب و «سیاهی» آن در کار نویسندگانی که برتون آثارشان را با دقت انتخاب کرده و در این گلچین آورده است می‌توان به مفهوم آن پی برد.

از طنز عینی به طنز سیاه

هگل در میان دریائی از نظریات فلسفی و در خلال فصول گوناگون زیبائی شناسی چهار جلدی‌اش عبارتی دارد که نخستین بار آندره برتون به آن توجه کرد و از اینکه فیلسوف بزرگ آلمانی در این عبارت مفهوم **طنز عینی** را به میان کشیده است، خود را مرهون او دانست. این عبارت بعدها نیز در چند کتاب که دربارهٔ سوررئالیسم نوشته‌اند نقل شده است. میشل کاروژ دربارهٔ آن می‌نویسد که «پیشگویانه و در عین حال محتاطانه است: پیشگویانه از آن نظر که به طور

ستایش انگیزی با [سیر تاریخی هنر که اساس فلسفهٔ هنر او را تشکیل می‌دهد و] با تحول هنر که پس از او روی داد منطبق است، و محتاطانه برای اینکه سایه‌ای از شک روی جملهٔ آخرش انداخته است، شاید از این رو که فکر می‌کرد مبادا نوعی بازگشت به عقب و «شبه عینیت کلاسیک» صورت بگیرد که در روزگار خود او وجود نداشت...» و ما در اینجا می‌توانیم این نکته را به گفتهٔ میشل کاروژ اضافه کنیم که این شک هگل نیز پیشگویانه بوده است، زیرا واقعاً چنین بازگشتی با «رئالیسم سوسیالیستی» صورت گرفت.

عبارت هگل که در جلد دوم زیبائی‌شناسی (ص ۳۴۲ Aubier ، پاریس) آمده چنین است:

«هنر رومانتیک از اساس، دوگانگی بسیار عمیق و بازگشت روح به خویشتن بود، با توجه به رابطهٔ ناقص بین روح و واقعیت عینی، روح به نوبهٔ خود به این واقعیت بی‌اعتنائی نشان داد. این تضاد در روند هنر، با رشدی که پیدا کرد، همهٔ توجه هنر رومانتیک بر عینیت تصادفی یا بر ذهنیتی متمرکز شد که آن هم کمتر تصادفی نبود. اما وقتی که این رضامندی به واقعیت عینی و بر روی بازنمائی ذهنی، بنابراصل رومانتیسم، به نفوذ روح در عین منجر شد و از سوی دیگر طنز به نوبهٔ خود به عین و به شکلی که انعکاس ذهنی به آن می‌دهد حمله آورد، شاهد استقرار آن در خود عین شدیم. اما این نفوذ در داخل عین فقط می‌تواند جزئی (ناقص) باشد و فقط می‌تواند به شکلی از لید (Lied) یا به عنوان بخشی از یک کلّ نمایان شود، زیرا با گسترش و با ادامه در درون واقعیت عینی، لزوماً به اَعمال و مقتضیات و به یک بازنمائی عینی منجر خواهد شد.

و نیز برتون از قول هگل نقل می‌کند که طنز به عنوان پیروزی تناقض‌آمیز اصل تمایل بر شرایط واقعی در لحظه‌ای که این شرایط سخت نامناسب جلوه می‌کند، طبعاً برای این به میان کشیده می‌شود که در عصر آکنده از تهدیدها که ما در آن زندگی می‌کنیم، نقشی دفاعی بر عهده بگیرد.

در واقع، در اثنای دوران‌های پر آشوبِ دنیای پرآشوب، عالم تصادف می‌خواهد که خود را به طور عینی به ما تحمیل کند و طنز در برابر این نظام غیرعادی که فرد هر لحظه ممکن است در آن فدا شود، به عنوان دفاع ظاهر می‌شود. تمرکز روی این نکته را قبلاً در زبونی شعر دیده‌ایم: «سمبولیسم اولیه با لوتره آمون و رمبو، پاسخی به جنگ ۱۸۷۰ بود. ما قبل دادائیسم (روسل، دوشان، کراون) و دادائیسم (واشه، تزارا) واکنش جنگ ۱۹۱۴ بودند. این تذکر دربارهٔ فضای کلی که ظهور این نوع طنز را توجیه می‌کند، همراه با این خواست که دربارهٔ کلمهٔ «عینی» (که در عین حال و به طور متفاوت هم به طنز، و هم به تصادف اطلاق می‌شود.) اشتباه پیش نیاید، برتون را وادار کرده است که از اصطلاحات هگلی فاصله بگیرد و کلمهٔ «سیاه» را جانشین صفت عینی کند. اما آنی لوبرن Annie Le Brun می‌گوید که طنز عینی به معنی هگلی این اصطلاح، بی‌تردید بیان ذهنیت پیروزمند است در روابطی که با دنیای خارج دارد، اما نوعی پیروزی است که می‌خواهد بسیار کامل باشد تا یک بار دیگر، تصویر واقعی و ژرف روابط خود را ضایع نکند، زیرا چنین به نطر می‌رسد که این روابط متکی به دنیای منطق نیستند، بلکه از آنِ دنیای تضادها هستند.

طنز سیاه، خنده‌ای است آمیخته به ناسزا که از اعماق درون عاصی بر می‌آید، برای مقابله با عقاید رایج و «گفتار» جهانی آنها.

از آن جمله است: «تخطئهٔ نحس» ساد، «شوخی بی‌رحمانه و شوم» سویفت، یا تامس دوکوئینسی که آدمکشی را یکی از هنرهای زیبا می‌شمرد و در عین حال از همدردی عمیق با تیره روزی انسان‌ها به هیجان می‌آمد، یا علاقه و محبت «او. هنری» به «اراذل قانون شکن» ... یا ژاک واشه که یک دل خون چکانِ گوسفند را به بغلِ زنی پرتاب کرده و فریاد زده بود: «بگیر، این هم قلب من!» و آلفره ژاری که شب پیش از مرگش در جواب دکتر سالتراس Saltras که از او پرسیده بود چیزی که در آن لحظه می‌تواند بیشتر از همه خوشحالش کند چیست؟ پاسخ داده بود: «یک خلال دندان!»

و بالاخره گرابه C. D. Grabbe (۱۸۰۱ ــ ۱۸۳۶) با «احتیاج به رسوائی» و پتروس بورل Petrus Borel (۱۸۰۹ ــ ۱۸۵۹) با «سبک هذیانی»اش و بودلر با ضرورت «تکان دادن، عاصی کردن و به حیرت انداختن» و نیچه با حسن نیت انگاشتن بدبینی و صورتی از آزادی شمردن مرگ، و «عشق جنسی به عنوان تحقق آرمانی اتحاد ضدین.»

با این همه، همین اشخاصی که با این همه تحقیر، دست به عصیان می‌زدند، به صورت دردناکی لای چرخ دندهٔ ماشین اجتماع و سرنوشت له شدند: ساد قسمت اعظم عمر خود را در زندان به سر برد، گراب از الکلیسم مرد و بورل از فقر و بینوائی، سویفت پیش از آنکه بمیرد ده سال تمام دچار خبط دماغ بود، بودلر زبان پریش مرد، نیچه دیوانه شد، واشه خودکشی کرد.

اما باید گفت که این تراژدی‌ها هیچ دلیلی بر ضد طنز سیاه شمرده نمی‌شوند، زیرا خود طنز تظاهر اعتراضی است بر سرنوشت شومی که خواه ناخواه به فاجعه منجر می‌شد. زیرا هزاران هزار نفر در دنیا که با چنین سرنوشت‌هائی دست به گریبان بودند، مردند و هیچ اثری از آنان باقی نماند. نمونه‌هائی که در دست داریم فریاد اعتراض کسانی است که از امکان اعتراض هنرمندانه برخوردار بودند. در اینجا انسان به یاد استدلال کیریلف قهرمان جنس زدگان داستایفسکی می‌افتد که ادعا می‌کرد که با کشتن خود آزادیش را به دست می‌آورد.

۲ــ امر شگفت و جادو

امر شگفت ــ بدین‌سان، سوررئالیسم، با نقد واقعیت، به نهضتی می‌پیوندد که در علوم پایه‌های جزمیت را متزلزل می‌کند و در فلسفه کیفیت انتزاعی نظام‌هائی را که فقط بر بنیاد منطق استوارند نشان می‌دهد.

هرکس وارد قلمروی شود که در آن «گروتسک» و «مجهول» غرابت خود را از دست می‌دهد، مانند پل الوار در می‌یابد که: «همه چیز قابل تشبیه به

همه چیز است. همه چیز طنین خود ، دلیل خود، تشابه خود، تضاد خود و صیرورت خود را در همه جا می‌یابد. و این صیرورت لایتناهی است.» این اندیشهٔ پیوند جهانی، پیش از این برای رمانتیک‌های آلمان حائز اهمیت بود. و به گفتهٔ کلود استو Claude Estève، «نادیا» قهرمان آندره برتون، «در یکی از زندگی‌های پیشینش می‌توانست نووالیس باشد، آن شاعر ایدئالیسم جادوئی که برای او طبیعی‌ترین کردارها این بود که در امور روزانه و در مسائل عادی امر شگفت را ببیند و غرائب و فوق طبیعی را امری آشنا و در دسترس بشمارد.

در این جهان وهم‌آمیز عجیب‌ترین حوادث طبیعی جلوه می‌کند، ذهن نقاد از کار می‌ماند، اجبارها از میان می‌رود. همین قلمرو سحرآمیز، قلمرو سوررئالیته (واقعیت برتر) است. قبلاً ایزیدور دوکاس و آرتور رمبو «با تحقیر قطعی همهٔ رفتارهای عادی در برخورد با نمودهای دنیا و خودشان و چشم بسته خود را در آغوش امر شگفت انداختن، برای شعر راهی کاملاً تازه باز کرده بودند.»

همان‌طور که لوئی آراگون نوشته است: «در ورای دنیای واقع روابط دیگری هست که ذهن می‌تواند دریافت کند و همان اهمیت درجه اول را دارند، مانند تصادف، پندار، وهم و رویا. این «گونه»های مختلف، در یک «نوع ادبی» که همان سوررئالیته باشد تجمع و تجانس پیدا کرده‌اند. خود او در آثاری مانند روستائی پاریس Le Paysan du Paris آن هاله‌ای را که اشیاء روزمره را در بر گرفته‌اند و آنها را وارد عالم خرق عادت می‌کنند، نشان می‌دهد. در زیر قلم سحار او مغازه‌های پاساژ اوپرا چه منظرهٔ مبهمی پیدا می‌کنند. وی در آشفتگی این مکان‌ها قفل‌هائی را که بردر بی‌نهایت زده شده است به آسانی می‌گشاید. غرابت برخی از محله‌ها روی دیگر سکه است. آن روئی که به آسانی در دسترس قرار می‌گیرد، سطحی‌ترین جنبهٔ آنهاست. اما حساسیت به امر شگفت موهبتی شکننده و گرانبهاست که باید در حفظ آن کوشید. زیرا «برای هر کسی که در زندگی شخصی چنان پیش می‌رود که گوئی در جاده‌ای

صاف و هموار قدم گذاشته است و در طریق عادات روزگار با سهولتی روزافزون قدم بر می‌دارد و به تدریج ذوق و ادراک امور غریب و ناآشنا را از دست می‌دهد.» چنین موهبتی از دست می‌رود.

بنابراین سوررئالیست‌ها از دنیای واقع دور می‌شوند تا در جهان اوهام و اشباح نفوذ کنند: «زیرا تنها با رویکرد به عالم وهم تا آن حدی که عقل بشری سلطهٔ خود را از دست بدهد، می‌توان به آنجا رسید که عمیق‌ترین هیجان هستی را درک و بیان کرد»

توجه سوررئالیست‌ها به فضای فراواقعی قصرهای اشباح رمان‌های سیاه قرن هجدهم (که قبلاً نیز به آن اشاره کردیم) ناشی از همین دید است. همچنین بر اثر شیفتگی به دخالت مداوم سحر و جادو در زندگی واقعی بود که آنتونن آرتو، راهب اثر لوئیس را به فرانسه ترجمه کرد. به گفتهٔ آندره برتون، این کتاب شور و علاقه به ابدیت را در قهرمانانی که خود را از هر گونه قید و بند مادی آزاد کرده‌اند نشان می‌دهد و «آن جنبه‌ای از روح را که در آرزوی ترک جهان خاکی است» می‌ستاید.

ضمناً برخی از مکان‌ها بال و پر گرفتن مخیله را تسهیل می‌کنند. این امر از دیدگاه سوررئالیستی، «مسئلهٔ قصرها» نامیده می‌شود. لوئیس پس از مدتی اقامت در یک قصر قدیمی بود که راهب را نوشت. رمان در نیمه راه *(En Rade)* اثر هویسمانس در قصر متروکی می‌گذرد، و در طپانچهٔ موسفید، آندره برتون یک کاخ رویائی را برای ما شرح می‌دهد. و چندی بعد نیز ژولین گراک نام یکی از رمان‌های خود را در قصر آرگول *(Au Chateau d'Argole)* می‌گذارد.

پس هر جا که قوهٔ تخیل آزادانه و بدون ممانعت ذهن نقاد تجلی کند، واقعیت برتر ظاهر می‌شود. از نظر پی‌یر ـ آلبر بیرو P-A. Birot «امر شگفت بیش از پیش آزاد از قید و بند، خصوصیات حیرت‌انگیز «واقعیت فی نفسه» یـا سوررئالیسم را پیدا می‌کند... امر شگفت اعجاز خود را بدین‌سان تکمیل می‌کند که به صورتی کاملاً طبیعی با امور عادی و روزمره در می‌آمیزد.» اگر

برخی از مردم این جنبهٔ جهان را می‌بینند، دیگران در حالت‌های رویا و هیجان، ژرفای آن را به ما نشان می‌دهند و همین ژرفاست که سوررئالیسم می‌خواهد به آن برسد و بیانش کند... باید خود را از تمام این اوهامی که حجابی بر این دنیای فراواقعی هستند آزاد کرد. به عنوان مثال آندره برتون اعلام می‌دارد: «ما خودمان را از این درختان کذائی آزاد کرده بودیم! و از خانه‌ها، آتش فشان‌ها و امپراطوری‌ها... راز سوررئالیسم در این است که ما متقاعد شده‌ایم به اینکه چیزی در پشت آنها هست.»

جادو ـ سوررئالیسم در هیجان بازیابی آن رازی است که خردگرائی بی‌رنگش کرده و مسیحیت چهره‌اش را تغییر داده است. آن اندیشهٔ جادوئی، «آن قدرت‌های از دست رفته». قسمتی از بیانیهٔ اول سوررئالیسم «اسرار هنر جادوئی سوررئالیستی» نام گرفته و حسرتی که در آن بیان شده به مطالعات نظری گسترده‌ای منجر شده است تحت عناوین: نوبت سخن با پره است *(La Parole est à Peret,* 1943) و هنر جادوئی (*L'Art magique*, 1957).

آنچه در شیوهٔ تفکر جادوئی بیشترین اهمیت را برای سوررئالیست‌ها دارد این است که کهن‌تر از تقسیم توانائی‌های انسان است، آن توانائی‌هائی که هدف طرح سوررئالیستی، متحد ساختن دوبارهٔ آنهاست: قدیم‌تر از آنکه شعر، فلسفه و علم از هم جدا شوند، بنژامن پره در نوبت سخن با پره است، می‌گوید: «باید پذیرفت که مخرج مشترکی، جادوگر، شاعر و دیوانه را با هم متحد می‌ساخت که همانا جادو بود. جادو گوشت و خون شعر است، بهتر بگوئیم، در عصری که همهٔ علوم انسانی در جادو خلاصه می‌شد، شعر به هیچوجه از آن جدا نبود.» از سوی دیگر، خردگرائی که آن همه به خود می‌بالد، باید دوباره از دیدگاه آن چیزی که خفه‌اش کرده است ارزشیابی شود. بنژامن پره در همان اثر ادامه می‌دهد: «انسان اعصار باستانی، تنها به صورت شعر می‌تواند بیندیشد. و به رغم نادانیش، شاید از راه مکاشفه در خویشتن و در طبیعت که چندان از خود او جدا نیست، خیلی بیشتر از متفکر خردگرا که آن را از روی اطلاعات کتابی

تشریح می‌کند، می‌تواند نفوذ کند.» هنر ابتدائی، در اجراهای تجسمی و ادبیش نشان می‌دهد که جادو به انسان اجازه می‌دهد خود را در تماس نزدیک با مجموعهٔ کیهان نگه دارد.

البته عمل کردن مجدد به هنری که شرائط اجتماعی وجودش در غرب ناپدید شده است، فقط به تحقیق سنتی بی‌حاصلی منجر می‌شود که از دادن شناخت بیشتر عاجز است. اما این جادوئی که به تبع رمزگان متفاوتی بر حسب زمان و مکان، اما در هر موردی بسیار دقیق و قاطع عمل می‌کند ــ جادوئی که هنوز در میان اقوام ابتدائی می‌توان دید ــ نمونهٔ یکی از جنبه‌های هنر جادوئی است: «دامنهٔ دیگر جادو ما را با رمز هنری آشنا می‌کند که به دنبال از میان رفتن هر گونه جادوی شکل گرفته، به طور ارادی یا غیرارادی به برخی وسائل جادو دست می‌زنند و آگاهانه یا ناآگاهانه دربارهٔ قدرت آنها بحث می‌کنند.» همین مسیر ثانوی است که در سایهٔ سوررئالیسم حقوقی برای خود پیدا می‌کند و از همه تلاش‌های آنها طرفداری می‌کند.

به ویژه از این لحاظ اهمیت دارد که عبارت است از خارج شدن ذهن از حدودی که خرد برای آن تعیین کرده است تا شعر بتواند شیوهٔ اصلی فعالیت آن باشد، زیرا سرچشمهٔ آن، اندیشهٔ جادوئی است. بهره‌برداری از ظرفیت‌های شاعرانه در همهٔ جهان، آن هم نه تنها در شعر، بلکه در نقاشی و به طور کلی در هستی روزمره. این خود، شرکت در آزاد ساختن انسان است و روابط او با دنیا، و نیز شانسی است برای تولد شعری که به گفتهٔ لوتره آمون «همه می‌گویند.» شبیه هنر اولیه که برای فهم آن، گروه اجتماعی به طور جمعی عمل می‌کند. و باز به گفتهٔ پره، «در اینجا سخن از این نیست که مدح شعر را برای مقابله با فکر منطقی بگوئیم، بلکه اعتراض به تحقیری است که مدعیان عقل و منطق از شعر می‌کنند.» با این دید طرحی برای آینده پی افکنده می‌شود.» نسل‌های آینده راهی برای ترکیب عقل و شعر پیدا خواهد کرد.» با تحقق چنین مرحله‌ای به نوعی آشتی دیالکتیکی خواهند رسید بین منطق و آن چیزی که به طور معمول

خلاف آن شمرده می‌شود، اما بیشتر مکمل ضروری و تقویت‌کنندهٔ آن است.
جادوئی که سوررئالیست‌ها می‌خواهند به سراغش بروند، به جای آنکه رفتاری ارتجاعی شمرده شود، راه‌گشای آینده‌ای نامحدود است: «انسان اولیه هنوز خود را نمی‌شناسد و در جستجوی خویشتن است... انسان امروزی سرگردان شده است. انسان آینده نخست خود را باز خواهد یافت و باز خواهد شناخت و خودآگاهی پیدا خواهد کرد.» انسان آینده، انسان سوررئالیست.

۳ــ نگارش خودکار

در سال ۱۹۲۲ آندره برتون در ورود مدیوم‌ها، *(Entrée des mediumes)* می‌نویسد که مشخصات اصلی سوررئالیسم، استفاده از سه تکنیک است:

ــ نوعی خودکاری (اوتوماتیسم) روحی که بسیار نزدیک به حالت رویاست.
ـ داستان‌های رویا.
ـ تجارب خواب مغناطیسی.

از نظر تاریخی نیز خودکاری در مرحلهٔ اول قرار دارد، زیرا در ۱۹۱۹ بود که برتون و سوپو با هم میدان‌های مغناطیسی را نوشتند و همان‌طور که قبلاً نیز اشاره شد این شگرد نگارش خودکار را در گذشته نیز نویسندگان متعددی به کار برده بودند. خود برتون از تجارب والپول و کنوت هامسون نام می‌برد. و میشل کاروژ می‌گوید که می‌تواند نام‌های هوفمان، نیچه، رتیف دولابرتون، جرج الیوت، لانگفلو، دیدرو، گوته و دیگران را هم به این نام‌ها اضافه کند، اما فقط به این منظور که قبل از سوررئالیسم نوعی «ماقبل تاریخ اتوماتیسم وجود داشته است.» اگر در واقع این نویسندگان و ظاهراً چند نفر دیگر نیز در زمان‌های مختلف توانسته‌اند به «دیکتهٔ ضمیر پنهان» حساس باشند، تازگی برجستهٔ سوررئالیسم در این است که برتون توانسته است پی ببرد که دائما در اعماق ضمیر پنهان گفتاری شکل می‌گیرد که کافی است به آن توجه کنیم تا

بتوانیم در هر لحظه آن را ثبت کنیم و در این صورت است که می‌توان پی برد به اینکه گفتار آگاه روزمره فقط حجابی است بر جریان درونی‌ترین و صمیمانه‌ترین اندیشهٔ سرکوب شده. در واقع، سه جریان در نگارش خودکار سوررئالیستی ادغام می‌شوند:

۱ــ یک سنت شاعرانه: سنتی که از بلیک کالریج، نووالیس و هولدرلین تا رمبو و لوتره آمون ادامه یافته و فارغ از هرگونه تلاش زیبائی شناختی امکان می‌دهد که به امر الهام همهٔ توانائی خود را باز دهیم. با پالودن آن از هر گونه تصنع و نیز از هر گونه اشاره‌ای به استعلاء و تعریف شعر حقیقی به عنوان فعالیت مستقیم روح که در کنار آن، ادبیات، لقلقهٔ زبانی بیش نیست.

۲ــ جریان مدیومی اما فارغ از مسائل مربوط به احضار روح و غیره ...

۳ــ تئوری روانکاری عاری از همه هدف‌های درمانی و تنها از این رو که با روش‌های متعدد خود امکان کاوش بی‌پایانی را در اعماق ضمیر پنهان فراهم آورده است.

عمل به نگارش خودکار

آندره برتون در اسرار هنر جادوئی سوررئالیستی شیوه‌ای را که برای انجام این تجربه مناسب است چنین شرح می‌دهد:

«پس از مستقر شدن در نقطه‌ای مناسب و ممکن برای تمرکز ذهن‌تان در خویشتن، بگوئید که برایتان وسائل نوشتن بیاورند. در انفعالی‌ترین یا تأثیرپذیرترین حالتی که می‌توانید قرار بگیرید [...] به سرعت و بدون موضوع پیش‌بینی شده بنویسید ــ با چنان سرعتی که وقت به خاطر سپردن یا بازخوانی نوشته‌تان را نداشته باشید [...] هر چقدر که دلتان می‌خواهد ادامه بدهید.»

ظاهراً هیچ کاری ساده‌تر از این نیست. کافی است که ذهن‌مان را خالی کنیم به طوری که هجومی از کلمات به آن بدون جلوگیری صورت بگیرد و بگذاریم

که زبان بی آنکه توجیهش کنیم به خودی خود حرف بزند و آنچه می‌گوید عیناً روی کاغذ بیاورد.

اما این سادگی سطحی مشکلات فراوان دارد: «گذاشتن ذهن در انفعالی‌ترین یا تأثیرپذیرترین حالت» ایجاب می‌کند که انسان به طور اساسی از دنیای روزمره جدا شود. نگارش خودکار عدم توجه مطلق به واقعیت بیرونی را ایجاب می‌کند ــ که به سادگی قابل حصول نیست. و نیز ترک همهٔ اشتغالات عادی خود ذهن، قطع علاقهٔ کامل از آنچه معمولاً تشکیل دهندهٔ اندیشه شمرده مــــــــی‌شود: وابستگی‌های منطقی و اخلاقی زیبائی شناختی که اتوماتیسم می‌خواهد نشان دهد که هیچ کدام از آنها اهمیت ندارد و یا آنهارا تغییر شکل می‌دهد یا محدود می‌سازد. از این رو نگارش خودکار را اغلب به نوعی ریاضت واقعی تشبیه کرده‌اند که به هیچوجه عبارت از این نیست که بگذاریم گفتاری به خودی خود دنبال شود، بلکه برعکس کوشش فراوانی است برای اینکه صورت‌های مختلف سانسور را از آن دور کنیم. خود آندره برتون می‌گوید: «برای من بسیار ساده‌تر و بی دردسرتر است که تسلیم ضروریات یک فکر منطقی شوم تا این فکر راکاملاً در حالت انفعالی بگذارم به طوری که گوش شنیدن هیچ حرفی را نداشته باشم مگر حرفی که از دهان شبحی می‌شنوم.»

در واقع هدف این عمل کشف این نکته است که وقتی هر گونه نظارتی حذف می‌شود چه گفتاری می‌تواند شکل بگیرد. باید کوچک‌ترین عامل انتخاب و تصفیه که بلافاصله به دیکته لطمه خواهد زد حذف شود تا این دیکته بتواند تمام فضای مغز را اشغال کند. زبان باید از نظارت اجتماعی و همچنین نظارت خود شخص ــ عادت‌های اندیشیدن، امتیاز عاطفی که شخص به بعضی از کلمات می‌دهد، معانی ضمنی خصوصی و غیره ــ آزاد شود. اما آنجائی که این تعلیق سانسورها و این «در پرانتز گذاشتن» آگاهی خودجوش نباشد. ادامهٔ آن احتیاج به این دارد که همزمان نوعی خواست آگاهانه نیز دخالت کند و

نظارت داشته باشد بر اینکه شیوهٔ انتشار گفتار کاملاً «آزاد» است. میشل کاروژ می‌گوید:

> اگر در اینجا آگاهی از نو دخالت می‌کند برای این نیست که به عادات زشت سابق خود برگردد و به تنظیم زیباشناختی و ادبی اوتوماتیسم بپردازد [...] دیگر از بیرون دخالت نمی‌کند تا به میل خود از امکانات اوتوماتیسم استفاده کند. بلکه در داخل خود اوتوماتیسم قرار می‌گیرد تا تمامیت و بی‌نقصی امر شنود را تأمین کند، دور و بر موجی را که بالا می‌آید از موانع خالی کند، و خود را نیز رها کند تا جذب قوی‌ترین و عمیق‌ترین میدان‌های مغناطیسی شود.»

پس دیگر در محتوای گفتار نیست که آگاهی نظارت می‌کند، بلکه در شیوهٔ ظهور آن است.

باری اگر بتوان پذیرفت که اولین جملهٔ یک متن خودکار سرچشمهٔ خود را در ضمیر ناآگاه ناب دارد، شنیدن و ثبت آن بلافاصله آن را به آگاهی می‌قبولاند و از این لحظه به بعد این هست که ادامهٔ گفتار تحت تأثیر آگاهی قرار گیرد. این تبدیل شرائط شنود، از همان بیانیهٔ اول مورد توجه بوده است:

> جملهٔ اول به خودی خود می‌آید [...] بسیار دشوار است که دربارهٔ وضع جملهٔ بعد چیزی بگوئیم. این جمله بی‌شک هم در فعالیت آگاهانهٔ ما شرکت دارد و هم در جملهٔ دیگر، اگر قبول کنیم که نوشتن جملهٔ اول کمترین حد ادراک را ایجاد کند.

از این رو اندرزی که داده می‌شود این است که متن باز خوانده نشود زیرا:

۱ــ این امرِ خواندن، یک دلالت آگاهانه را پیش خواهد کشید و جریان انتشار خودکار را متوقف خواهد کرد.

۲ــ حتی اگر قبول کنیم که امر انتشار می‌تواند از آنجا که قطع شده است از سر گرفته شود (که فرض روشن نشده‌ای است) و با توجه به معنی متن خوانده

شده روشن می‌شود. به نظر می‌رسد که راه حل در سرعت بخشیدن به کار نوشتن باشد، به طوری که وقت کافی برای اینکه معنی نوشته خود را تحمیل کند وجود نداشته باشد. اما خواهیم دید که سرعت گرفتن دیکته نیز بیش از حد معینی خطرناک است.

کاربرد نگارش خودکار

تولید متن خودکار، قواعد پذیرفته شدهٔ فعالیت ادبی را زیر و رو می‌کند، در حالی که به طور سنتی، متن ادبی زبانی با کیفیت برتر شمرده می‌شود و با زبان ارتباط سودمند متفاوت است، تا آنجا که با نوعی کار ارادی فراهم شده و در واقع به صورتی خارج از کاربرد عادی بار آورده شده است، عمل اتوماتیسم از وجود پنهان متن دیگری خبر می‌دهد که دارای قدرت شاعرانهٔ بی‌نظیری است. زبان نظارت نشده ظرفیت آفرینندهای دارد که خودآگاهی در کار ادبی آن را ابتر می‌کند: چون دیگر به این منظور نوشته نشده است که طبق طرح کلاسیک که از محتوا به قالب می‌رود، معنی معینی را القاء کند، طبق طرح جدیدی که از قالب به محتوا می‌رود، با ظرفیت‌های ترکیب تازه‌اش معنی غیرمنتظره و حیرت‌آوری پیدا می‌کند که ذهن نگارنده با آن آشنا نیست. در پایان اولین روز نگارش میدان‌های مغناطیسی، برتون و سوپو در صفحاتی که نوشته‌اند، روح و ذوقی خارق‌العاده، آکنده از هیجان و تعداد قابل توجهی از تصویرهائی را می‌یابند که هیچ کدام نمی‌توانستند به تنهائی بیندیشند و ثبت کنند.

بدین‌سان نگارش خودکار رابطه بین ادبیات و «غیرادبیات» را معکوس می‌کند و «غیرادبیات» به صورت تصورناپذیری بسیار غنی‌تر از ادبیات عمل می‌کند. متن خودکار به نگارنده‌اش نشان می‌دهد که چیزهائی فراتر از آنچه او تصور می‌کند در بر دارد، به طوری که خود نگارنده را دچار حیرت می‌کند: این عناصر برای شما که می‌نویسید همان قدر بیگانه‌اند که برای هر کس دیگر.

برتون در سال ۱۹۳۳ چنین می‌گوید: «سال‌های سال من برای تمیز کردن اصطبل ادبی به جریان سیل آسای نگارش خودکار متوسل شدم.» در مقایسه با وفور تصورناپذیر جریان صور خیال که نگارش خودکار تشکیل می‌دهد. شعر معمولی دچار فقر تأسف آوری است، زیرا به صورت بیان اندیشهٔ متحجری در می‌آید و شاید تنزل و تقلیل قابل ملاحظهٔ تخیل آفریننده است و حال آنکه معمولاً آن را نشانهٔ خلاقیت نویسنده می‌شمارند. در برابر «ضمیر پنهان» ادبیات «قدرت مقاومت ندارد.»

گذشته از آن، اگر اوتوماتیسم در دسترس همه قرار گیرد، نویسندهٔ حرفه‌ای از روی تخت پیروزی‌اش سرنگون خواهد شد. این عقیده‌ای است که در «اسرار هنر جادوئی سوررئالیستی» بیان می‌شود و بعد نیز در پیام خودکار تکرار می‌شود:

> ویژگی سوررئالیسم اعلام برابری کامل همهٔ موجودات انسانی در برابر پیام روح است و پیوسته معتقد بودن به اینکه این پیام میراث مشترکی است و هر کسی می‌تواند سهم خود را از آن بخواهدو به هر قیمتی است باید در آتیهٔ نزدیک دیگر تیول افراد خاصی شمرده نشود.

نوشتن دیگر یک فعالیت خاص نیست، کافی است که هر کسی به شنود ضمیر پنهان بپردازد تا قادر به نوشتن باشد.

اینکه بگوئیم اوتوماتیسم یک ماشین جنگی است بر ضد برداشت بورژوائی از ادبیات، چیزی از اهمیت آن نمی‌کاهد، زیرا این فقط یک جنبهٔ جزئی از آن است. شاید مهم‌تر از آن شناختی است که فرد در سایهٔ اتوماتیسم از نیروهای شخصی خود پیدا می‌کند. در واقع، متن روشن می‌کند که مخیلهٔ شخصی بسیار غنی‌تر و «وحشی‌تر» از آن است که کاربرد آگاهانهٔ آن نشان می‌دهد: چنین به نظر می‌رسد که در ورای مرزهائی که به طور معمول مراعات می‌کنیم، قلمرو وسیعی به نیروی تحقیق ما عرضه می‌شود. برای ورود در آن

کافی است موفق شویم که چفت و بست‌های هر گونه نظارتی را بشکنیم. آن وقت است که ورود در «تصور ناپذیر» و «نهان بین» شدن امکان پیدا می‌کند. چنین تمرینی یکی از امکانات «حسامیزی» را که رمبو گفته است عملی می‌سازد: تجرید واقعیت بیرونی و تبدیل خویشتن به «دستگاه ضبط بی‌ادعا». این در عین حال ایجاد رابطهٔ تازه‌ای با واقعیت است: روی گرداندن از آنچه نزدیک است و عزیمت در طلب آنچه درونی است. بدین‌سان عقیمی و بی‌حاصلی آن چیزی که واقعیت می‌نامیم افشاء می‌شود. دنیا آکنده از امکانات دیگر (و بسیار متنوع‌تر) ازآن چیزی است که ما می‌خواستیم به عنوان «عینیت» بشناسیم و حال آنکه جنبهٔ انحصاری آن توجیه ناپذیر است ... «موریس بلانشو» در نوشته‌ای با عنوان «اندیشه‌هائی دربارهٔ سوررئالیسم» می‌گوید:

> از طرفی، در نگارش خودکار، فقط کلمه نیست که آزاد می‌شود، بلکه کلمه و آزادی من یکی هستند. من در کلمه حلول می‌کنم. کلمه نقش مرا دارد و واقعیت چاپ شدهٔ من است. به «عدم الحاق» من ملحق می‌شود. اما از طرف دیگر، این آزادی کلمات به این معنی است که کلمات برای خودشان آزاد می‌شوند: آنها دیگر انحصاراً به چیزهائی که بیان می‌کنند وابسته نیستند، بلکه به حساب خودشان می‌لغزند، بازی می‌کنند و همان طور که برتون می‌گوید با هم «عشقبازی می‌کنند.»

پس اندیشه به هستی امروزهٔ ما محدود نمی‌شود، بلکه می‌تواند به جهانی که ما می‌شناسیم اضافه شود. بدین‌سان عمل به اوتوماتیسم، سرمشق نوعی آزادی را به دست می‌دهد و قلمروی را پیدا می‌کند که مرزهای آن پیاپی عقب‌تر می‌رود. این آزادی فقط اندیشیده نمی‌شود، بلکه در طرحی دیالکتیکی شکل می‌گیرد: آشتی خودآگاهو ناخودآگاه، تجدید وحدت دوبارهٔ شخصیت با آمیزش عینی و ذهنی، ادراک، بازنمود (مفاهیمی که خردگرائی اصرار دارد

آنها را فقط به صورت حقیقت های متضاد ببیند.) که می‌بایستی امکان تحلیل وضع حقیقی بشری را به انسان بدهد. برتون با اشاره به تحقیقات روانکاوان ماربورگ به این نتیجه می‌رسد که ادراک (Perception) و ابراز (Representation) در بشر، در واقع حاصل استعداد یگانه و اولیه‌ای است که دو پاره شده است و شکل دست نخوردهٔ آن را می‌توان در اقوام بدوی و بچه‌ها مشاهده کرد. تنها اوتوماتیسم است که می‌تواند ما را به این حالت ناب برساند و به گفتهٔ برتون: «می‌توان به طور منظم، فارغ از هرگونه هذیانی، کاری کرد که فرق بین عینی و ذهنی، ضرورت و ارزش خود را از دست بدهد.»

به موازات این شناخت اضافی دربارهٔ ذهن انسان، اوتوماتیسم در عین حال شخص را به شناختن خودش رهبری می‌کند. متن محصول ضمیر ناخودآگاه است و در نتیجه می‌تواند وسیلهٔ بیانی از نوع روانکاوی باشد. عمیق‌ترین «منِ» انسان است که سخن می‌گوید: پشت پردهٔ «پوچی» متن، نوعی معنی و کار روشنگری وجود دارد که باید مطالعه شود. در واقع برتون با الهام از معالجات روانکاوی بود که تصمیم به استفاده از اوتوماتیسم گرفت:

> در آن زمان که هنوز سخت سرگرم کارهای فروید بودم و با روش‌های آزمایش او آشنا شده بودم [...] به این نتیجه رسیدم که از خودم آن چیزی را به دست بیاورم که روانکاوان می‌کوشند از بیماران کسب کنند: با تک‌گوئی بسیار سریع که ذهن نقاد شخص نتواند کوچک‌ترین قضاوتی دربارهٔ آن بکند، و نیز درگیر هیچ گونه خودداری و انتخاب نباشد و دقیقاً اندیشیدن با صدای بلند باشد.

بدین‌سان نگارش خودکار در عین حال مواد لازم را برای نوعی روانکاوی خویشتن (اوتوآنالیز) فراهم می‌کند. اما تنها کاوش اندیشه و کاوش در خودِ فرد (گذشته و آیندهٔ او) نیست، بلکه وسیله‌ای است برای کاوش در دنیای آدمی در کلیتش. به گفتهٔ آ. ژوفروا (A. Jouffroy) : «آندره برتون معتقد نبود که «پیام خودکار» فقط بیان کامل‌تر یا دقیق تری از بیان فردی باشد و فقط

امکان رمزگشائی از ضمیر پنهان یک فرد را فراهم کند. بلکه باید مکان تقارب نهائی ضرورت فردی و ضرورت جمعی باشد.»

ناکامی دائم

با وجود فراوانی امیدهائی که نگارش خودکار ایجاد می‌کند، تاریخ آن به گفتهٔ آندره برتون در سوررئالیسم، تاریخ یک ناکامی مداوم است. به مشکلات فراوانی که عمل به آن ایجاد می‌کند و «ژولین گراک» دلیل اصلی شکست خود را در آنها می‌بیند، دشواری‌های زیر نیز افزوده می‌شود:

ـ این دشواری که انسان بتواند حقیقتاً از هرگونه دغدغهٔ زیبائی شناختی فارغ شود.

ـ مسائل روانی که اوتوماتیسم انتظار تجربهٔ آنها را دارد اما نمی‌تواند پاسخگوی آنها باشد.

ـ خطر دوگانه شدن ذهن.

ـ نوعی ناکامی دربارهٔ عمومی کردن عمل به آن.

آندره برتون در پیام خودکار، تمام کسانی راکه به شیوه‌های مختلف به اهداف اصلی شناخت و کشف و شهود وفادار نبودند به باد حمله می‌گیرد و در عین حال کسانی راکه «پیوسته خواسته‌اند از آن نوعی دانش ادبی بسازند و عجله دارند، که آن را با ضروریات حرفهٔ حقیر خودشان تطبیق دهند و بالاخره آنهائی راکه به میل خود به کاری ناقص دست می‌زنند و انتظار دارند که زبان نگارش خودکار را از درون گسترش کم و بیش خودآگاه گفتار بیرون بکشند.» در تمام این «شبه ـ تجربه‌گران» که هنوز هم به مفهوم سنتی ادبیات معتقدند، ما شاهد نابودی تدریجی دیکتهٔ درونی هستیم. این اشخاص تعدادی آثار تقلیدی و التقاطی منتشر کرده‌اند: «متونی که در نگاه اول نمی‌توان به آسانی آنها را از متون اصیل تشخیص داد، زیرا هیچ ملاک عینی از مأخذ آنها در دست نیست.»

به طور کلی باید اعتراف کرد که «سیاه کردن کاغذ با حذر کردن از آنچه می‌تواند به صورت ادبی ادامه پیدا کند، عملاً غیرممکن به نظر می‌رسد. برتون در نامه‌ای به **رولان دورنویل** (Roland de Reneville)، نوشته است که نجات خویشتن از هرگونه وسوسهٔ «شاعرانه» کار ساده‌ای نیست:

> ما هرگز ادعا نکرده‌ایم که توانسته‌ایم یک متن سوررئالیستی به عنوان نمونهٔ کامل نگارش خودکار به دست بدهیم. باید اعتراف کرد که حتی در بهترین متون «رهبری نشده»، نیز تماسی [...] و اثر کمی از رهبری باقی می‌ماند که به طورکلی در جهت تنظیم شاعرانه است.

گذشته از آن، در ورای تمایل ادبی، تمایل اولیه‌ای هم وجود دارد که آن نیز مانعی برای دیکته است. و آن تمایل به ارتباط گرفتن است. مبارزه با این تمایل به ارتباط، از نظر روانی خطراتی ایجاد می‌کند که اشاره به قسمتی از آنها اهمیت موضوع را نشان می‌دهد. آ. ژوفروا با تکرار تجربه‌های خود به این خطرها اشاره می‌کند: «خود من در اثنائی که به تمرین‌های نگارش خودکارِ سپیده در آن سر دنیا *(Aub à l' antipode)* بودم خیلی زود متوجه شدم که خطر عدم تعادل و دوپارگی مغزی تهدیدم می‌کند. دنیای اطرافم بیشتر از آنچه بود، غیرقابل تنفس می‌شد» و می‌گوید اوهامی که همراه با نگارش خودکار است. «برخلاف آنکه انتظار داریم جنبهٔ بهشتی به خود بگیرد، اغلب ما را در وحشت مرگ غرق می‌کند.»

وسوسهٔ مرگ، دشواری بازگشت و تطبیق مجدد با دنیائی که انسان مرزهای آن را درهم شکسته است، مرز نهائی اوتوماتیسم خواهد بود. دیگر از بازی ادبی و سرگرمی بسیار دور شده‌ایم. بعید نیست که بازیافتن اندیشهٔ واقعی، حتی هستی کسی را که وارد این ماجرا شده است تهدید کند و عصیان مطلق به جای ضرر زدن به جامعه‌ای که شخص برضد آن قیام کرده است، برای خود او خطرناک باشد.

۴ــ رویا

تجاربی که دربارهٔ عالم خواب به عمل آمده نشان داده است که فعالیت مغزی انسان، از حالت بیداری بسیار فراتر می‌رود. در اثنای خواب، چه خواب طبیعی و چه خواب مصنوعی، اندیشه ادامه می‌یابد. ژرار دونروال که باید او را پیشاهنگ سوررئالیسم شمرد. (زیرا با وضع کلمهٔ سوپرناتورالیسم، حالتی چنان نزدیک به سوررئالیسم را نشان داد که آندره برتون دربارهٔ او گفت: «وی به عالی ترین وضعی دارای روح سوررئالیسم بود.») در همهٔ آثارش اظهار می‌دارد که قلمرو خیال واقعیتی برابر با واقعیت عالم بیداری دارد. به عقیدهٔ او رویا به آدمی اجازه می‌دهد که در خود نفوذ کند و به «معرفت متعالی» دست یابد. اما نمی‌تواند به سحر و جادوی آن دست یابد مگر اینکه نخست، خود را «به دوزخی‌ترین صورتی ضایع کند.»

این جستجوی واقعیتی دیگر، از طریق کشف و سپس تحلیل صرافت طبع آدمی همان روش سوررئالیسم است، زیرا سوررئالیسم نیز عبارت است از: «بازیابی همهٔ نیروی روحی ما به وسیله‌ای که عبارت است از فرود سرگیجه‌آور در خویشتن، روشن ساختن منظم مواضع نهفته و تاریک کردن روز افزون مواضع دیگر.»

ذهن وقتی به حال خود رها شود، در دنیای اوهام و اشباح به فعالیت می‌پردازد، که در آن موجودات و اشیاء صورتی غیرمنتظره پیدا می‌کنند و خود را به رنگ های رویا می‌آرایند. این دنیا همان طور که برگسن گفته است، نقطهٔ مقابل دنیای واقعیت عملی است که در آن چون محرک ما سود آنی است فقط اموری را انتخاب و درک می‌کنیم که برای ما مفید است. اگر خود را از این دنیا جدا کنیم، اگر چشم هایمان را ببندیم، به جهانی از صور خیال و خاطرات سرکوفته منتقل می‌شویم که ما را به بیرون از هرگونه منطق و استدلال می‌کشاند. از نظر فروید این دنیا مظهر تمایلات ناخودآگاه ما و کشش های ناگفتهٔ ماست. و انسان با کشف رمز آنها به شناخت کامل خویشتن نائل

می‌شود. معمولاً برای موفقیت در زندگی، این جنبهٔ غنی زندگی را به عمد کنار می‌گذارند که این خود ناقص کردن هستی ماست. آندره برتون در این مورد نظریات چهارگانه‌ای دارد به شرح زیر:

۱ــ ظاهراً حافظهٔ آگاه ماست که رویا را گسسته و ناپیوسته جلوه می‌دهد. و حال آنکه هیچ چیزی مانع این نیست که فکر کنیم: «برحسب نشانه‌های متعدد، رویا پیوسته است و آثاری از سازمان یافتگی دارد.» بنابراین اندیشهٔ آگاه از هیچ‌گونه امتیازی بر اندیشهٔ در رویا برخوردار نیست: چرا باید فقط به واقعیتی که در حالت بیداری درک می‌کنیم حساس باشیم؟ جواب این سؤال، خود سؤال دیگری است که بسیار جدی است: «آیا خواب نیز نمی‌تواند در حل مسائل جدی زندگی به کار آید؟»

۲ــ اندیشهٔ بیداری، اغلب از توجیه جلوه‌های خود عاجز است. چون نمی‌توان انتخاب‌ها و کشش هائی را که این اندیشه تحمل می‌کند دقیقاً بیان کرد، مجبورند که اغلب نام «تصادف» به آن بدهند. و یا «درون‌گرائی» که طرز عمل آن مبهم است. چه بسا که این انتخاب ها و کشش ها وجودشان را مدیون رابطه‌شان با عالم خواب باشند. به این ترتیب کلید رفتار آگاه را می‌توان در رویا جست.

۳ــ در رویا همه چیز ممکن است. «سهولت هر چیزی خارج از اندازه است.» توانائی‌های فرد، برخلاف توانائی‌هائی که او در عالم بیداری برای خود می‌شناسد، بی حد و مرز است. پس در ورای عقل آگاه، عقل دیگری وجود دارد بی اندازه وسیع، که می‌تواند مرزهای معمولی عمل آدمی را پشت سر بگذارد.

۴ــ مطالعهٔ رویا باید به تضاد بین آنچه از رویا احساس شده است و واقعیت بیداری، که بر اثر عادت یا تنبلی به آسانی پذیرفته شده است پایان دهد: «من گمان می‌کنم این دو حالتی که ظاهراً مخالف هم شمرده می‌شوند، یعنی رویا و واقعیت، در آینده، در نوعی واقعیت مطلق که می‌توان گفت همان «واقعیت

برتر» است حل خواهند شد.»

چون حافظه فقط تکه‌هائی از رویا، و نه کلیت آن را، بازسازی می‌کند، حوادث هستی ما ممکن است تحت تسلط این زندگی ثانوی باشد. چرا یک موجود به سوی موجود دیگری کشیده می‌شود؟ «آیا آنچه او در نگاه آن زن دوست می‌دارد، **دقیقاً** همان نیست که او را به رویای خود مربوط می‌سازد؟ و به داده‌هائی پیوند می‌دهد که بر اثر اشتباه خودش از دست داده است؟» همان‌طور که سالوادور دالی در زن مرئی *(La Femme Visible)* می‌گوید: «روز را ناخودآگاه به جستجوی تصویرهای گم شدهٔ رویاها می‌گذرانیم و از این روست که چون صورت رویائی را باز می‌یابیم، تصور می‌کنیم که از پیش آن را می‌شناخته‌ایم، و با خود می‌گوئیم که دیدن آن ما را غرق رویا می‌کند.» آندره برتون می‌پرسد: «رویا که مظهر دنیای سرکوفته و قلمرو واقعیت برتر است، چرا نباید برای حل مسائل اساسی زندگی به‌کار رود؟»

در رویا همه چیز آسان جلوه می‌کند و همه چیز طبیعی به نظر می‌رسد؛ «مسئلهٔ اضطراب‌آور **امکان** اصلاً مطرح نیست.» ذهن منفعل در برابر عجیب‌ترین حوادث تصور تضاد نمی‌کند، مگر در عالم بیداری و به فرمان منطق محدود و نارسای ما: «باری کوچک ترین رویا کامل تر از کوچک ترین شعر است، زیرا کاملاً با خود رویا بین هماهنگ است.»

شاید لازم است بپذیریم که آنچه ما «واقعی» می‌نامیم، فقط جزء کوچک و بی اهمیت رازی باشد که در آن غوطه وریم و نباید یکی از جنبه‌های آشنای آن را دور انداخت، زیرا خواب نیز مانند بیداری یکی از تعبیرهای آن است. ولی در عین حال نباید همراه پاسکال فریاد زد: «از کجا معلوم که این نیمهٔ دیگر زندگی، که تصور می‌کنیم بیداریم، خوابی است کمی متفاوت از خواب نخستین که وقتی تصور می‌کنیم خوابیم از آن بیدار شده‌ایم؟». این مضمون که مورد علاقهٔ فلاسفهٔ شکاک است، تا نیمهٔ واقعیت دنیائی را که در آن زندگی می‌کنیم رد کنند، از نظر آندره برتون ارزشی ندارد «مگر در اثنای خواب

تصور کنیم که بیداریم و در اثنای بیداری خیال کنیم که خوابیده‌ایم.» که چنین چیزی بسیار استثنائی است. مقایسهٔ بازنمودهای خواب با باز نمودهای بیداری نشان می‌دهد که برعکس، این هر دو زندگی را بین خود تقسیم کرده‌اند.

رویا مانند تفکر یک وسیلهٔ شناخت است و باید با همین عنوان تحلیل شود. بدین‌سان رویا دیدن تفننی برای ذهن نخواهد بود، بلکه یکی از روشنگرترین فعالیت های آن شمرده خواهد شد و به این مفهوم سوررئالیسم به فلسفهٔ هندی نزدیک می‌شود: در ودانتا سه حالت بیداری، رویا و خواب عمیق به طور جداگانه تحلیل شده و مانند جنبه های مختلف تجلی هستی به شمار رفته‌اند.

فلسفهٔ غربی با بی توجهی به اموری که از حیطهٔ فرد بیرون است، شناخت انسان و جهان را محدود ساخته است. سوررئالیسم این تازگی را دارد که ارزش از دست رفتهٔ رویا را به آن برگردانده و هم از نظر روانشناسی و هم از نظر فلسفی اهمیتی به اندازهٔ بیداری و حتی بیشتر از بیداری برای آن قائل شده است.

۵ ـ دیوانگی

از همین بیانیهٔ اول، ادعای حقوق تخیل، آندره برتون را متوجه مسئلهٔ دیوانگی می‌کند. می‌گوید که دیوانگان، «تا حد زیادی قربانی تخیل خویش هستند [...] به این معنی که تخیل آنان را به عدم رعایت برخی از مقررات رهبری می‌کند که با خروج از آنها هدف قرار می‌گیرند.» و نیز می‌گوید که: «آنان در تخیل خویش از آرامش زیادی برخوردارند.» و «از هذیان خویش به قدر کافی لذت می‌برند و تحمل می‌کنند که این هذیان فقط برای خودشان ارزش داشته باشد.» . این دیوانگان سخت جذابند، زیرا با اندیشهٔ طبیعی قطع رابطه کرده‌اند و از امکانات ناشناختهٔ ذهن حداکثر استفاده را می‌کنند. «من حاضرم سراسر عمرم را صرف تحقیق در رازگوئی دیوانگان کنم. آنان

آدم‌هائی هستند با شرافت وسواس آمیز و معصومیت آنها نظیر ندارد، مگر معصومیت من.»

دیوانگان، از جستجوهایشان در این قلمروهای اندیشه، عناصری را همراه می‌آورند که قابل انصراف نیست: متون، نقاشی‌ها، و اشیائی که هر کدام کشفیاتی هستند دربارهٔ رویهٔ دیگر عقل. بدین‌سان نوعی درونگرائی که از دنیا بریده و تنها در خویشتن و خصوصیات خویشتن غرق است، قادر است آثاری خلق کند که می‌توانند ادراک «طبیعی» روزمرهٔ ما را زیر و رو کنند.

باری، بیماران روحی به بهانهٔ اینکه قوانین طبیعی و آماری را رعایت نمی‌کنند، به تیمارستان برده می‌شوند. سوررئالیست ها پیوسته به این جدا کردن و زندانی کردن افرادی که، در نظر آنها، بعضی از راه‌های اندیشه را تا به انتها طی کرده‌اند، به شدت اعتراض می‌کنند. چه این راه ها رفتنی باشند و چه نباشند، چه خواستنی باشند و چه خطرناک، از نظر آنها اهمیتی ندارد: باید دیوانگان را آدم های سرکشی دید شیفتهٔ اینکه جهان درون خویشتن را تا حد اعلا رشد دهند بی آنکه کوچک ترین توجهی به ضروریات روزمره داشته باشند. در دنیای دیوانگان تخیل حاکم مطلق العنان است. روح آنها به سرخوشی در حالاتی سیر می‌کند که فقط در نظر مردم عادی کوچه و بازار متضاد و بی‌تناسب است. آنها عادت تطبیق یا زندگی روزمره را از دست داده‌اند، اما دنیای آنها برای خودشان همان قاطعیت را دارد که دنیای عادی برای ما. مطالعهٔ پریشان‌گوئی های آنها افق معرفت را به طور محسوسی گسترده‌تر می‌کند و ما را از واقعیت عملی و محدود دور می‌سازد. در خون‌آشام که رمانی است سوررئالیستی دربارهٔ توهم و خیال، انسان می‌بیند که چگونه زندگی درونی وقتی تا حد اعلی توسعه یافت، امکان می‌دهد که تظاهرات ضمیر پنهان را در کمال آزادی مشاهده کنیم. این موجودات که جامعه آنان را به سبب عدم تطبیق‌شان با زندگی عادی طرد می‌کند، در دنیای رویا و وهم و هوس زندگی می‌کنند و دیدگاه های تازه‌ای را دربارهٔ این عالمی که در آن همه

چیز مجاز است به روی ما می‌گشایند.

در میان بیماری های روانی متعدد، یکی از آنها، یعنی پارانویا (Paranola) از نظر هدفی که سوررئالیست ها دنبال می‌کنند قابل توجه است و ترکیبی از واقعیت و خیال را به ما عرضه می‌کند. بیمار که دچار هذیان عظمت و یا جنون درد و شکنجه شده است، به اینکه به دنیای درونش پناه برد اکتفا نمی‌کند، بلکه تمام پدیده‌های دنیای خارج را برگرد اندیشهٔ هذیان آلود خود متبلور می‌کند. تأثیراتی که از بیرون می‌گیرد، تنها به درد تصویر و توجیه ابداعات ذهنی او می‌خورد. با اینکه در همان دنیائی زندگی می‌کند که یک فرد عادی، با اینکه همان تأثیرات را دریافت می‌کند و شاهد همان جریان امور است، به صورتی کاملاً متفاوت عکس العمل نشان می‌دهد، زیرا در نظر وی هر حادثه ای تنها توقعات درونی او را تقویت می‌کند. اگر خود را شاهزاده تصور کند، درصدد تهیهٔ شجره نامه‌ای بر می‌آید که خویشاوندی او را با فلان فرد باقیمانده از خانوادهٔ مورد نظرش به اثبات رساند. ادعا می‌کند که حوادث بین المللی برای بزرگداشت او و یا برای خصومت با او اتفاق افتاده است. تصور می‌کند که گفته‌های او موجب فلان یا فلان اقدام سیاسی شده است. چنین هذیانی کاملاً هماهنگ است و اگر انسان نقطهٔ آغاز آن را بپذیرد، وقتی خود را به جای فرد پارانویاک بگذارد می‌بیند که همهٔ جهان‌بینی او روال منطقی دارد. سالوادور دالی که روش «نقد پارانویا» (Paranoia-critique) را ابداع کرده است می‌گوید: «همهٔ پزشکان قبول دارند که اشخاص پارانویاک دارای تیزهوشی عجیب و درک سریعی هستند و دلایل و حوادث را با چنان ظرافتی به نفع قضاوت خود تنظیم می‌کنند که از اشخاص طبیعی بر نمی‌آید. و اغلب به نتایجی می‌رسند که ادعای خلاف آنها غیرممکن است... و در عین حال از تجزیه و تحلیل هم گریزانند.»

نمونه‌های مشهوری نشان می‌دهند که شاید دیوانگی نقطهٔ پایان اندیشه باشد، وقتی که اندیشه در قطع رابطهٔ کامل با محیط اطراف خود به سر می‌برد:

«آنها ساد را زندانی کردند، نیچه را به تیمارستان بردند و بودلر را هم.» به این نام‌ها می‌توان نام روسو، هولدرلین، نروال و از میان سوررئالیست‌ها هم نام آرتو را اضافه کرد. چه زندانی شده باشند و چه نشده باشند. انسان را وادار می‌کنند از خود بپرسد که آیا دیوانگی حد نهائی عصیان نیست؟ (عصیانی که تصمیم می‌گیرد بلافاصله برای خود دنیای دیگری با تحقیر هرگونه سازش با دنیای واقعیات بسازد) حتی می‌توان دیوانگی را مانند نتیجهٔ نهائی یک جامعهٔ فردگرا به شمار آورد که اندیشهٔ حقیقی را غیرممکن می‌سازد. به این مفهوم، توجهی که سوررئالیست‌ها می‌خواهند به بیماران روانی مبذول شود، مسلماً اقدامی انقلابی است. آنها با اعتراض به مقررات مزاحم جامعهٔ فردگرا، تشکیلات کلی جامعه را زیر سؤال می‌برند. اعتراض سوررئالیست ها را به رفتار با دیوانگان به ویژه در متون زیر می‌توان دید:

۱ــ در نامه به سرپزشکان تیمارستان‌ها که آرتو در شمارهٔ ۳ مجلهٔ انقلاب سوسیالیستی (۱۹۲۵) منتشر کرد. ناگفته نماند که میشل فوکو نیز در کتاب معروف خود با عنوان تاریخ دیوانگی در دوران کلاسیک[1] به گفته‌های آرتو اشاره می‌کند. آرتو در آن مقاله چنین می‌گوید:

> ما نمی‌پذیریم که پیشرفت طبیعی هذیان، که به اندازهٔ هر گونه سلسلهٔ افکار یا اعمال انسانی مشروع و منطقی است تحت قید و بند درآید. سرکوب عکس العمل های ضداجتماعی در اصل همان قدر هوسبازانه است که غیرقابل قبول. همهٔ اعمال فردی ضداجتماعی است. دیوانگان قربانیان اصلی دیکتاتوری اجتماع هستند [...] ما مشروعیت مطلق برداشت آنها را از واقعیت و همهٔ اعمالی را که ناشی از آن است قبول داریم.

۲ــ در نادیا که در آن انتقاد از نهاد روانپزشکی با صراحت بیشتر به عمل

1. Michel *Foucault, Histoire de la folie à l'âge classique,* Gallimard, Paris, 1961

آمده است.[۱] برتون که به طورکلی معتقد است: «هر نوع دربند کردن دلبخواهی است» به ویژه جنبهٔ غیرانسانی تیمارستان و عبور تقریباً محتوم از جاذبهٔ مزمن را محکوم می‌کند و می‌گوید: «هرگز نباید قدم در تیمارستان گذاشت مگر با دانستن اینکه در آنجا دیوانه به بار می‌آورند، همان طور که در دارالتأدیب جنایتکار می‌سازند.»

دیوانگی در عین حال می‌تواند شعر باشد. آندره برتون و پل الوار در کتاب عذرای آبستن *(Immaculée Conception)* موفق شدند هذیان‌های بیماران مختلف روانی را از قبیل مبتلایان به عقب ماندگی ذهنی، شیدائی حاد، فلج عمومی، هذیان تعبیر و اسکیزوفرنی بازسازی کنند. این اثر قابلیت انعطاف پذیری ذهن انسانی و قدرت آن را در اینکه اندیشه‌های زائیدهٔ جنون را تابع اراده کند نشان می‌دهد. چنین تمرینی نویسندگانش را از منابعی که تا آن زمان در فکرشان نبود، آگاه کرده و گذشته از آن اولین قدم به سوی بالاترین آزادی‌ها بوده است. زیرا امکان می‌دهد که همهٔ اجبارهای عقل سلیم ادعائی را پشت سر بگذارند. گسترهٔ قلمروی که بدین‌سان کشف شده است، به ویژه در فصلی که عنوان وساطت *(Mediation)* گرفته است روشن می‌شود: در این فصل همهٔ حقارت عادات روزمره در برابر غنای جهان درون قرار می‌گیرد:

۱. نادیا (که فصلی از آن در بخش نمونه‌های سوررئالیسم آمده است) اثری است رمان مانند از آندره برتون: «نادیا» زن جوانی است با نگاهی سحرآمیز که قهرمان داستان بار اول در یکی از خیابان‌های پاریس با او برخورد می‌کند. بار دیگر او را در کوچه‌ای می‌بیند و باز رد او راگم می‌کند. چند بار دیگر نیز، چنان‌که گوئی سرنوشت برخورد آنها را از پیش دقیقاً تنظیم کرده است، او را می‌بیند. سپس با او آشنا می‌شود و آن زن افکار و رویاهای او را می‌خواند، برایش پیش بینی‌هائی می‌کند که به حقیقت می‌پیوندد و او را با خود به دنیای اسرارآمیز «تصادف های عینی» و «برخوردهای ناگهانی» می‌کشد. با همهٔ مقاومت و پایداری‌های خویش، عاقبت بر اثر نفوذ آن زن، حوادث و اتفاقات ناممکن را می‌پذیرد و در مسلمات یقینی و حتمی شک می‌کند. به زودی در برابر او دچار وحشت و هراس مقدسی می‌شود. ولی نادیا در ورطهٔ دنیای درونی خویش فرو می‌رود و در نظر دیگران دیوانه می‌شود و او را به تیمارستان می‌کشانند. در اینجاست که نویسنده مسئلهٔ جنون را مطرح می‌کند و می‌پرسد که واقعاً دیوانگی چیست؟ چه کسی می‌تواند سرحد میان جنون و سلامت را مشخص کند؟ آیا نمی‌توان گفت که نادیا به سرچشمهٔ معرفت حقیقی دست داشته است؟

روی جادهٔ کمانه که با سماجت پیچیده است به دور پاهای
کسی که امروز بر می‌گردد، همان طور که فردا برخواهد گشت. روی
مواد معدنی سبک بی‌غمی. هزارپا هر روز با پاهای دیروز ازدواج
می‌کند. هم اکنون آمده‌ایم و فردا بی آنکه منتظر خواهش کسی باشیم
باز خواهیم گشت. هر کسی از اینکه گذشته است، از شادی به رنج.
پناهگاه کوچکی است، با یک چراغ گاز عظیم. یک پا را جلو پای
دیگر می‌گذاریم و می‌رویم.

این وسعت دامنهٔ تحولات روانی انسان همیشه امیدهائی به وجود می‌آورد. و «بی قیدی عمیقی که مجانین در برابر انتقادهای ما از خودشان نشان می‌دهند... گواه بر این است که آنان در خلوت تخیل خویش از تسلای عظیمی برخوردارند. از هذیان خویش لذت می‌برند و تحمل می‌کنند که این هذیانات فقط برای خود آنها ارزشمند باشد. و با توجه به این نکته، خیال‌پردازی‌ها و اوهام سرچشمهٔ لذات غیرقابل انصرافی است. منظم ترین لذت جسمانی در آن سهم دارد. **ژرژ گنگنباخ** G. Gengenbach در نامه‌ای که به آندره برتون می‌نویسد، تعریف می‌کند که به پزشکی که به او گفته است که خطرات نگارش خودکار غافل نباشد چنین جواب داده است: «من رفتارهای روانی مضطرب و نومیدانهٔ خودم را به رفتارهای منطقی و خردمندانهٔ آدم‌های عاقل ترجیح می‌دهم.»

اگر انسان خود را رها کند که از این ماجراهای بیرون از مرزهای خرد سرمست شود با این خطر روبروست که «غول، او را ببلعد». اگر سوررئالیست‌ها می‌توانند که در این زمینهٔ خطرناک تا بازسازی انواع هذیان‌ها پیش بروند، از این روست که می‌توانند در برابر آنچه **یونگ** Jung «وسوسهٔ تورم مرضی» نامیده است مقاومت کنند. آنان با حفظ رابطهٔ خود با جهان خارج تسلیم این «ورزش مغزی» می‌شوند که به آنها امکان می‌دهد که انواع

جنون را تقلید کنند، در حالی که در پایان به رفتار طبیعی خویش باز گردند. در واقع «طنز» است که به آنها امکان آگاهی از خنده دار بودن تطبیق کامل با جنون را می‌دهد و در واقع نگهبان سلامت ذهن آنهاست و در عین حال، از همهٔ تظاهرات سوررئالیست‌ها جدائی ـ ناپذیر است.

در واقع یکی از هدف‌های سوررئالیست‌ها می‌تواند این باشد که «اندیشه، **سرانجام**، در برابر **اندیشیدنی** تسلیم شود، یعنی ذهن از هرگونه پیشداوری و هرگونه قرارداد عاری شود و بگذارد که خودکاری روانی، حامل کشف و شهود، آزادانه سخن بگوید. بدین‌سان آندره برتون و پل الوار اِدعا می‌کنند که «تجربهٔ تقلید از بیماران روانی که جامعه زندانی شان می‌کند به زودی پیروزمندانه جای چکامه، تغزل، حماسه، شعر بی سروته و انواع دیگر اشعار سست و بی محتوا را خواهد گرفت.»

۶ـ تصادف عینی

سوررئالیسم به هیچوجه نمی‌تواند خود را در محدودهٔ ذهنیت و درون‌گرائی زندانی کند. اصولی که دارد ایجاب می‌کند که پیوسته در جستجوی ترکیبی بین ذهن و عین باشد. اگر به سراغ علوم باطن می‌رود در عین حال غافل از اهمیت ماده و زندگی اجتماعی نیست، برعکس نقشی که به عهده دارد این است که عملاً با آنها روبرو شود و یا ببیند که از چه طریقی نهانی‌ترین ذهنیت‌ها و ملموس‌ترین عینیت ها می‌توانند با هم رابطه پیدا کنند.

از این رو تجربه و تفکر برتون پیوسته به طور سرگیجه آوری بین جاذبهٔ اصل اشتیاق و اصل واقعیت، بین رویا و زندگی مادی و بین سنت باطنی و انقلابی ترین آموزه های دنیای مدرن در جستجوست. به ویژه او کمتر به فکر بحث دربارهٔ جنبه های تئوریک این رودررروئی است و به جای آن اغلب می خواهد غریب ترین حوادث هستی را که حاکی از تداخل ذهن و عین یا رویای فردی و حوادث زندگی مادی و اجتماعی هستند نشان دهد.

تصادف عینی مجموعهٔ این پدیده‌هاست که از هجوم شگفتی ها به زندگی روزمرهٔ ما حکایت می‌کند. در سایهٔ آنها روشن می‌شود که انسان در روشنائی روز در میان شبکه ای از نیروهای باطنی راه می‌رود وکافی است که بتواند این نیروها راکشف کند و در اختیار بگیرد تا سرانجام بتواند پیروزمندانه رو در رو با دنیا، در جهت نقطهٔ متعالی پیش برود.

توجه به چنین پدیده‌هائی که عملاً ناشی از این احساس انتظار است که عمیقاً در قلب برتون ریشه کرده است: انتظار حوادث شگرفت و روشنگر. این احساس گاهی دنبالهٔ لحظات سیاه افسردگی است که در اثنای آن الکتریسیتهٔ مغزی متراکم می‌شود. مثلاً در اثنای آن بعد از ظهرهای کاملاً بیکاره و تیره. برتون اعتراف می‌کند که چنین لحظاتی را گذرانده است. در چنین حالاتی وی بی آنکه پاسخی بگیرد، ولگردی می‌کند. بدین‌سان چنان‌که گوئی امیدی راهبر اوست، در انتظار تصادفی در جایگاه های رمزآلودی از قبیل اطراف «برج سن ـ ژاک» و «دروازهٔ سن دنی» سرگردان می‌شود. دربارهٔ چنین لحظاتی او در نادیاعباراتی دارد که تعیین کننده است:

«... من در تنهائی کامل نیز از همدستی‌های باورنکردنی بهره‌مند می‌شوم که مرا به تصورات خودم معتقد می‌سازند. لحظاتی برایم پیش آمده است که تصور کرده‌ام در عرشهٔ یک کشتی تنها هستم. این حوادث را باید درجه بندی کرد: از ساده‌ترین تا پیچیده‌ترین‌شان، از حرکتی خاص و تعریف ـ ناپذیر که باعث می‌شود چیزهای بسیار کمیاب را ببینیم، یا رسیدن مان را به فلان یا بهمان محل، همراه با این احساس بسیار روشن که در زندگی ما چیزی بسیار جدی و اساسی به این برخورد وابسته است، تا از دست رفتن کامل مصالحه با خودمان که مثل زنجیری به دست و پایمان بسته می‌شود، برخی پیشامدها که از حد ادراک مان بیرون است، و نپذیرفتن اینکه به حالت منطقی مان برگردیم، که در اغلب موارد آن

را غریزهٔ محافظه‌کاری می‌نامیم.[1]»

پس هر فرد سوررئالیست می‌تواند روش جستجوی خود را در این «جنگل نشانه‌ها» که دنیاست تعیین کند و در همهٔ حوادثی که با او از اسراری «سخن می‌گویند» که ضمیر پنهان او را با ضمیر پنهان دیگران و با ضرباهنگ جهانی ارتباط می‌دهند. این همان وضعی است که در نادیا پیش می‌آید و برتون در هر جا و در هر حادثه‌ای خود را سؤال پیچ می‌کند: باری تصادفات پیش می‌آید، تصادفات بسیار متعدد که همه نمی‌دانند دلیل بر چیزی باشند، و گاهی نیز معجزآساتر از آنند که وعدهٔ کشف و الهامی را ندهند. همان طور که آلن ژوفروا یادداشت کرده است، برتون ما را دعوت می‌کند که مانند خود او: «در برابر همهٔ تظاهرات توضیح ناپذیر ضرورت، مراقب باشیم.» چنین مراقبتی ایجاب می‌کند که ما **رفتاری شاعرانه** داشته باشیم، زیرا بعضی از حوادث «تصادفات عینی» روشن و واضحند و برخی به رمزگشائی و حتی به انگیزش احتیاج دارند. جوّ جادوئی برخی از متون سوررئالیستی ناشی از همین امر است: چه در نادیا و چه در روستائی پاریس (اثر آراگون)، شاعران در درجهٔ اول، راهیان گوش به زنگی هستند جان گرفته از احساس پیروزی و سرمستی حقیقی آمادگی روحی: «به شدت احساس می‌کردم که امیدوارم به قفل کیهان دست بیابم. اگر زبانهٔ قفل ناگهان کنار می‌رفت. (آراگون)

باری، زبانهٔ قفل گهگاه کنار می‌رود: اینک دو نمونه در نقاشی معاصر: چند سال پیش از آنکه گلوله جمجمهٔ آپولینر را سوراخ کند، کریکو تابلوئی از چهرهٔ او نقاشی کرده است که پیشگویانه است زیرا در این تابلو جای زخمی که بعدها در شقیقهٔ شاعر ایجاد شد و باقی ماند دیده می‌شود. دیگر اینکه در سال ۱۹۳۸ ویکتور برونر نقاش در معرکهٔ زد و خوردی که خود او دخالتی در آن نداشت، چشمش به شدت آسیب دید که ناچار شدند یک چشم او را درآورند.

1. Nadja P. 77

گفتنی است که او شش سال پیش، یعنی در ۱۹۳۲ تابلوئی از چهرهٔ خود با یک چشم کشیده بود که عنوان آن «تصویر نقاش با چشم درآمده» بود.

دو حادثه را هم از میان حوادث متعددی که سوررئالیست ها در آثارشان آورده‌اند ذکر کنیم: نخست از آندره برتون در نادیا:

«اکنون نگاه نادیا روی خانه‌ها می‌گردد. می‌گوید: «آن پنجره را می‌بینی؟ مثل همهٔ پنجره های دیگر سیاه است. خوب نگاه کن، یک دقیقهٔ دیگر روشن می‌شود و رنگش قرمز خواهد شد.» دقیقه می‌گذرد، پنجره روشن می‌شود. پرده های قرمز دارد. (متأسفم، اما کاری از من ساخته نیست، هر چند که چنین چیزی در باور نمی‌گنجد، با این همه در چنین موضوع‌هائی دوست دارم که شرکت داشته باشم. به همین اکتفا می‌کنم که بگویم این پنجرهٔ سیاه ناگهان سرخ شده است.)».

حادثهٔ دوم:

«بنژامن پره» در سلولی که زندانی است، روی یکی از پنجره هائی که به آنها رنگ آبی مالیده‌اند، طرح یک رقم ۲۲ راکشف می‌کند:

«در قسمت سالم ماندهٔ پنجره که من عادت داشتم نگاه کنم تنها یک نوشته با اینکه ترک ترک بود، به طور کامل باقی مانده بود: رقم ۲۲؛ با این همه این رقم یکی دو بار روی این پنجره محو شده و در جای دیگری ظاهر شده بود.

می‌خواهید باور کنید، می‌خواهید باور نکنید، من در تاریخ ۲۲ ژوئیهٔ ۱۹۴۰ از زندان «رِن» آزاد شدم...

پس رقم ۲۲ خواه ناخواه در سرگذشتی که گفته شد نشانه‌ای شاعرانه از پیشگوئی بود که من اولین کسی نیستم که از آن حرف می‌زنم. گذشته از آندره برتون که قبلاً اشاره کردم، همیشه شاعرانی آن را نوشته یا احساس کرده‌اند: رمبو می‌گفت: «من از پیشگو

> (نهان بین) حرف می‌زنم.» پیش از او نوالیس گفته بود: «انسان مطلقاً متفکر، نهان بین است.» از نظر نوالیس چنین فردی شاعر است.»

ضمناً باید به این نکته اشاره کرد که شعرای سوررئالیست **شعر نمی‌سازند** بلکه باگوش دادن به دنیا با شعر زندگی می‌کنند. شاعر بودن عبارت است از شرکت دادن رفتار شاعرانه با خواست زندگی موشکافانه:

> «گذشته از آن، زندگی روزمره آکنده است ازکشفیات کوچک از این نوع؛ توجه به آنها باید خارج از سد منطق و استدلال صورت بگیرد. مثلاً آندره برتون پس از یادداشت کردن یک همزمانی تصادفی حیرت‌آور اضافه می‌کند: «در خاتمه این دو نکته را اعلام می‌کنم: اینکه در نظر من در این شرایط، مجاورت آنها نمی‌توانست صورت بگیرد و نیز اینکه به ویژه در نظر من ایجاد رابطه‌ای منطقی بین آنها غیرممکن بود.»

نقد امور

پس از تشریح این امور مربوط به تصادف عینی، باید به توجه شاعر به نقد آن امور پرداخت. حقاً چگونه می‌توان در این حوادث نشانه‌هائی از دنیای دیگر را دید؟ چگونه می‌توان صحت این امور را توجیه کرد؟

برتون در عین حال که بازی با این ابهام را می‌پذیرد (همان سان که در مورد نگارش خودکار عمل می‌کرد.) از نقد تصادف عینی هم غافل نیست. به ویژه هر بار که مدار سوررئالیسم به مدار مارکسیست ها نزدیک تر می‌شود، این تمنا در برتون اوج می‌گیرد که تعریف دقیقی برای ظهور تصادف عینی پیدا کند.

بدین سان، هر چند که ظروف مرتبطه *Les Vases communicants* آکنده از پدیده‌های تصادف عینی است، در عین حال نقدی از نادیاو مسائل مربوط به علوم باطنِ آن را در بر دارد. از این قبیل: «آیا حقیقت دارد که همهٔ **ماورا** در

همین زندگی ما باشد؟ در اینجا برعکس، برتون می‌کوشد که با پائین آوردن روانکاوانهٔ **امر شگفت** به حد «اشتیاق»، می‌کوشد که به ما (و به خود) نشان دهد که آنچه در نظر ما شگرف جلوه می‌کند، مجموعه‌ای از نشانه‌هائی است که از نواحی تاریک درون مان به ما می‌رسد و با ما، نه از ماوراء متعالی، بلکه از فطرت خودمان سخن می‌گوید. این رفتار تازگی ندارد. در بیانیهٔ اول نوشته بود: «آنچه در امر موهوم ستودنی است این است که موهوم وجود ندارد. همه چیز واقعی است.» اما با نوعی حالت رفت و برگشت، از اثری تا اثر دیگر، برتون به تدریج از تعبیر مادی پدیده ها فاصله می‌گیرد تا آنجا که به مرحلهٔ قطع رابطهٔ کامل با آن می‌رسد ولی باز در مرحلهٔ دیگری به صورتی جدی به تحلیل مارکسیستی و روانکاوانه می‌پردازد. در این اهتمام دیالکتیکی است که می‌توانیم توجیه حقیقی او را از این کشف و شهود پیدا کنیم: «تصادف عینی، هر پدیده‌ای است که از طریق تجلی اشتیاق به صورت عینی یا نمادین، هیجانی شاعرانه تولید می‌کنند.» به این ترتیب خصوصیت «عینی» این تصادف عبارت است از بازتاب ذهنیت ما به صورت اشتیاق در یک واقعیت ملموس.

جستجوی چنین پدیده‌هائی از نظر برتون ناشی از فعالیت سوررئالیستی است (نظیر نگارش خودکار). در ظروف مرتبطه چنین می‌گوید:

> دلم می‌خواهد که سوررئالیسم بهترین کاری که می‌کند این باشد که «خط رابطی» بین دنیاهائی که سخت از هم جدا هستند، بین بیداری و خواب، واقعیت درون و برون، بین عقل و جنون و بین آرامش شناخت و عشق، و بین زندگی و انقلاب ایجاد کند...

نباید فراموش کرد که کشف شاعرانهٔ دنیا از طریق سوررئالیسم، به طور کلی معاصر کشفیات روانکاوی است. آیا شیوهٔ اغلب مشترک آنها اصالت سوررئالیسم را بر هم نمی‌زند و آن را به حد یک سؤال و جواب علمی پائین نمی‌آورد؟

ولی وقتی که برتون می‌خواهد **نهان بینان** حقیقی را ستایش کند، دیگر به این

زبان حرف نمی‌زند و جنبه های دیگری برای او مطرح است. باید متونی را که دربارهٔ آرنیم، نوالیس، پیکاسو، ماکس ارنست و آرتو نوشته است یکبار دیگر خواند و به عنوان نمونه این سطور را:

> من می‌دانم که آنتونن آرتو به همان مفهومی که رمبو و پیش از او آرنیم و نووالیس از **دیدن** حرف می‌زدند، **دیده است.** پس از انتشار اورلیا دیگر اهمیتی ندارد که بگویند آنچه بدین‌سان **دیده** می‌شود با آنچه به طور عینی مرئی است رابطه‌ای ندارد. فاجعه در اینجاست که جامعه‌ای که ما افتخار می‌کنیم هر چه کمتر به آن تعلق داریم، عبور به آن سوی آئینه را برای انسان گناهی کفاره ناپذیر می‌داند.
>
> **(در بزرگداشت آنتونن آرتو، ۱۹۴۶)**

در جای دیگری برتون از «فوق روشن بینی» آرتو سخن می‌گوید. پدیده‌های «تصادف عینی» در برابر چنین برداشتی، جرقه‌های کوچکی بیش نیستند. اما جرقه هائی که نشان می‌دهند پرتوهای خیره کننده وجود دارند.

۷ـ اشیاء سوررئالیستی

از همان سال ۱۹۱۴، مارسل دوشان اشیاء گوناگونی را که به طور معمول برای مصارف مختلف ساخته می‌شوند، از قبیل پارو، صافی مایعات تا بطری، تحت عنوان «Ready-Made» پیشنهاد کرد که فقط به امضاء کردن آنها اکتفا می‌کرد. از چنین رفتاری که توجیهش پیچیده و دشوار است[1]، سوررئالیست‌ها این استفاده را می‌کنند که یک شیءِ عادی و کاملاً شناخته را از جای خودش بردارند و در جائی که با آن کاملاً بی مناسبت است بنشانند.

۱. مارسل دوشان در مصاحبه‌ای گفت: «وقتی که من یک چرخ دوچرخه را روی چارپایه‌ای می‌گذارم، هیچ اندیشهٔ قبلی دربارهٔ «Ready-Made» یا فکر دیگری از این قبیل در میان نیست فقط نوعی سرگرمی است. من برای این کار هیچ انتخاب معینی هم ندارم. انتخاب «ردی ـ مید» در درجهٔ اول روی بی اعتنائی صورت می‌گیرد و در عین حال با فقدان کامل سلیقهٔ خوب یا بد.»

ده سال بعد، برتون در مدخلی بر گفتار دربارهٔ واقعیت کمتر پیشنهاد می‌کند که چیزهائی بسازند که در خواب دیده‌اند و نه از نظر مفید بودن پذیرفته شود و نه از نظر زیبائی شناختی. چنین طرحی دقیقاً پاسخگوی هدفی است که به نقاشی سوررئالیستی نسبت داده می‌شود: «انتقال تصور مغزی به دقتی بیش از پیش عینی.» و از این لحظه به بعد، مسیر سوررئالیستی با اندیشه‌ای دائمی دربارهٔ موقعیت شیء در زندگی روزمره که گویای یک «بحران ریشه‌ای شیء است» همراه خواهد بود. این اندیشه به هیچوجه جنبهٔ حاشیه‌ای ندارد بلکه در مرکز کردار سوررئالیستی قرار دارد: «تنها آزمایش دقیق اندیشه‌هائی که این شیء به روشنی در مردم تولید می‌کند، اجازه می‌دهد که وسوسهٔ فعلی سوررئالیستی را در همهٔ قلمرو آن درک کنیم.»

شاید در همین قلمرو خاص انتخاب و ترکیب اشیاء است که، حتی بهتر از نقاشی، آشتی بین درون و برون، ذهنی و عینی عملی می‌شود. آندره برتون می‌نویسد: «بزرگ ترین سودی که سوررئالیسم از این نوع عملی برده است، موفقیت در این نکته است که این دو اصطلاح مطلقاً متضاد را برای آدم های بالغ با هم آشتی دهد: ادارک و تصور؛ و روی خندقی که آنها را از هم جدا می‌کند، پلی بسازد.» انتخاب یک شیء به طور کلی می‌تواند طبق دو شیوه انجام گیرد.

ـ یا ذهنیت، اشیائی راکه قبلاً وجود دارند انتخاب می‌کند تا خود را در آنها منعکس سازد و به واسطهٔ آنها خود را ظاهر سازد. توجهی که به وسیلهٔ این اشیاء ایجاد می‌شود، ریشه در تمایلات ضمیر پنهانِ فرد دارد که انتخاب را انجام می‌دهد: «شیءِ طبیعی، شیءِ خراب شده، شیءِ پیدا شده، شیءِ ریاضی، شیءِ ناخواسته، الخ...» در چنین مواردی، تمایلات، خاطرات رویاها، اشتغالات لحظه‌ای، مانند عناصر فوق تعبیر عمل می‌کنند، به طوری که شیئی که به طور تصادفی در برابر ما قرار گرفته است، ناگهان «گویا» می‌شود و به نظر می‌رسد که رابطهٔ نزدیکی با فرد دارد. در ورای دلالت بلافصلش، امکانات

تازه‌ای ظهور می‌کند و این کشف مداوم «فراتر از زندگی ظاهری شیء که معمولاً حدی دارد، صعود می‌کند.»

ــ یا برعکس، فرد در زیر بار مقتضیات درونی خویش، به نحوی مجبور شود که نوعی منظرهٔ رویائی و یا وهمی را جنبهٔ مادی بدهد، به این قصد که برای ارضاء احساس ضرورت، به آنچه اشتیاق او طلب می‌کرد، جنبهٔ واقعی بدهد. پس سخن از فراهم آوردن امکان زندگی برای آن چیزی است که صرفاً خیالی بوده است.

آندره برتون، پس از دیدن خوابی به فکر ساختن این اشیاء، یعنی تحقق عینی امیال سرکوفته افتاد. در بازار «سن مالو» بود و کتاب عجیبی را می‌دید: «عطف این کتاب از مجسمهٔ چوبی جن بودادهٔ کوتوله‌ای درست شده بود که ریش سفید آشوری‌وارش تا نوک پا می‌رسید.» و صفحات آن «از پشم کلفت سیاه» ساخته شده بود. برتون می‌نویسد: «با عجله آن را خریدم. و وقتی که بیدار شدم، از اینکه آن را در کنار خودم ندیدم تعجب کردم.» اگر ساختن چنین کتابی یک احتیاج شخصی را برآورده می‌کند، حضور آن برای هر فردی که با جنبهٔ رویائی آن سروکار نداشته باشد، سخت هیجان انگیز می‌شود. برای او نظم را به هم می‌زند به طور عجیبی مرزهای به اصطلاح واقعی را به عقب تر می‌برد.

چه کشف باشد و چه ساخت، مهم این است که شیء سرانجام در نیمه راه بین عینی و ذهنی قرار دارد: اگر از سوئی چیزی از دنیای خارجی انتخاب شده به علت تأثیرپذیری اش معنائی پیدا کرده است، از سوی دیگر ذهنیت وارد واقعیت عینی شده است. از طرف دیگر، فلان شیءِ پیدا شده (حیوان‌کاه آکن، سنگ و یا نقاب) بردی نمادین پیدا می‌کند. چنین شیءِ ساخته شده‌ای (به عنوان مثال، شیءِ متحرک و صامتِ جاکومتی: گلوله‌ای که با نوک زاویهٔ یک هلال مماس است)، نمادهای ابداع کنندهٔ خود را بیرون می‌ریزد. این اشیاء معنی‌دار، وقتی به تماشای عام گذاشته شود، برای هر ناظری عمیقاً معمائی

می‌شود. چه قرابتی آنها را با سازنده شان مربوط می‌کند و چه قرابت دیگری می‌تواند آنها را با تماشاگری که می‌پذیردشان یا ردشان می‌کند ارتباط می‌دهد؟ چگونه باید با تجربهٔ مغزی که آنها نشانه‌اش هستند به هماهنگی رسید؟ و باز هم دورتر، به کدام تجدید سازمان کلی جهان (مغزی و جسمی) را طلب می‌کنند؟ چنین است بعضی از مسائلی که آنها با ظهور آشفته‌کننده‌شان در دنیای واقعی ما ایجاد می‌کنند.

و حال آنکه اشیائی که به طور روزمره ما را احاطه کرده‌اند، ظاهراً یک بار برای همیشه بنا به کاربردشان تعریف شده‌اند. دخالت سوررئالیستی در آنها، ظاهر مبتذل‌شان را برهم می‌زند، در پشت منظرهٔ نمایان اشیاء نوعی نهفتگی‌های بالقوه ظاهر می‌شود که می‌خواهند امروزی شوند و باید راهی برای همزیستی با آنها پیداکرد. به عنوان انتخاب یا ساخت، وحدتی بین عینی و ذهنی عملی می‌شود: ذهن توانسته است نقطهٔ تماسی با شبکه‌ای از دلالت ها پیداکند که او را به دنیای خارج «باز ــ می‌پیوندد» و در عین حال خبر از هستی آینده‌ای می‌دهد که پاسخگوی اشتیاق است[1].

۱. دربارهٔ مدخلی که با عنوان «لاشهٔ خوشگوار» در چاپ های قبل آمده بود به مقالهٔ «مدخلی بر فلسفهٔ سوررئالیسم» در صفحات آینده مراجعه شود.

هنر و سوررئالیسم

۱ــ شعر

تهور عظیمی لازم بود که انسان «تنها با این وسوسه که گوشه به گوشه، روی ماسه، مشتی خزهٔ کف آلود با دانه‌های زمرد بپاشد.» قدم در مناطق باطلاقی ضمیر پنهان بگذارد. تنها هنرمندان چنین جرأتی داشتند، زیرا زیبائی صور خیالی که کشف می‌کردند می‌توانست سبب شود که آنان موانعی را که دنیا در برابر رویاهایشان قرار می‌دهد به فراموشی بسپارند. به گفتهٔ رنه کرول، «شعر از این سو به آن سو پل می‌زند، از شیء به صور خیال، از صورخیال به اندیشه، از اندیشه به امر محسوس. شعر جاده‌ای است بین عناصر دنیا که ضروریات روزمره آنها را از هم جدا کرده است، جاده‌ای که ما را به آن برخوردهای تکان دهنده رهبری می‌کند که تابلوها و کولاژهای دالی، ارنست و تانگی از آنها حکایت می‌کنند.

آزادی خودکاری درون و شور و شوق خودانگیخته که تربیت سنتی تحقیرش می‌کند، یا می‌کوشد که سرکوبش کند و حاضر نیست که در آن عوامل تشکیل ـ دهندهٔ شکفتگی حقیقی ما را مشاهده کند، می بایستی از طریق این کوشش نومیدانه برای آزاد ساختن شعر از همهٔ قیود و رهاکردن آن از بردگی اخلاق و منطق صورت پذیرد.

برای شاعر که امر شگفت را از خلال واقعیت مشاهده می‌کند. همهٔ دنیا

می‌تواند رنگ شعر به خود بگیرد: آگهی ها، اعلان‌ها و قطعات بریدهٔ روزنامه که به طور تصادفی کنار هم چیده شود، تشکیل شعر می‌دهند، زیرا همان طور که وقتی چیزی را از معنی رایج آن جدا کنیم، وارد جهان «واقعیت برتر» کرده‌ایم، همان طور نیز پیوستن تکه‌های جملات یا صور غریب به یکدیگر، ذهن را از واقعیت بر می‌گرداند و به دنیای دیگری می‌برد. به گفتهٔ تریستان تزارا: «می‌توانی شاعر باشی بی آنکه حتی یک بیت شعر گفته باشی... نوعی کیفیت شعری، در کوچه، در یک صحنهٔ خرید و فروش، یا هر جای دیگری وجود دارد.»

سراسر زندگی بهانه‌ای برای شعر می‌شود: «می‌توان از یک امر روزمره آغاز کرد: دستمالی که می‌افتد می‌تواند برای شاعر اهرمی باشد که با آن همهٔ جهان را بلند کند.» عملی که به ظاهر بی معنی است، کشف و شهودی است برای کسی که می‌تواند خود را در حد ابزاری در اختیار صدائی قرار دهد که از درونش بر می‌خیزد. هر کسی شاعر است و نمی‌داند. کافی است که چشم از افق محدودش بردارد تا آمادهٔ پذیرفتن این امر شگفتی باشد که از او فراتر می‌رود.

برعکس، اشعار شاعری مانند والری که مسائل ادبی را در چارچوب نظریات فلسفی و اشکال ریاضی بیان می‌کند، سبب می‌شود که منکران هر گونه حسابگری در ادبیات، فریاد عصیان برآورند. **آلبر تیبوده** [A. Thibaudet منتقد مشهور] می‌نویسد: «آنتی نئا [اثر شارل موراس]، نمونه استحکام و ماهی محلول [اثر برتون] نقطه مقابل آن، دو چهرهٔ مخالف همند: یک نئوکلاسیسیسم و یک نئورومانتیسم». سوررئالیست‌ها از این اظهار نظر والری برآشفتند که می‌گفت: «بسی بیشتر خوش دارم که با استشعار کامل و روشن بینی تام مطلب ضعیفی بنویسم تا در حالت جذبه و بیخودی شاهکاری از میان زیباترین شاهکارها خلق کنم.» **ژان پولان** J. Paulhan می‌گوید که آنان در سال ۱۹۲۱ از این شاعر جدا شدند تا در هزارتوهای غریزه و زندگی فرو روند و فریاد زدند: «دیوانگی مهم‌تر از حسابگری و نیرنگ است.»

این رومانتیک های جدید، در جستجوی زندگی اصیل به این نتیجه رسیدند که حک و اصلاح، چهرهٔ آن «واقعیت برتر» را که به دشواری تجلی کرده است ضایع می‌کند. پل الوار می‌گوید: «تَوَهّم، ساده دلی، خشم، حافظه این پروتئوس[۱] هزار رنگ، قصه‌های قدیمی، میز و دوات، مناظر ناشناخته، شب دگرگون، خاطرات ناگهانی، پیشگوئی‌های عواطف، اغتشاش افکار و احساسات و اشیاء، برهنگی کور، اقدامات منظم برای مقاصد بی فایده که دارای مهم‌ترین فایده شده است، بی نظمی منطق تا حد پوچی، کاربرد پوچی تا حد خِرَدِ رام نشدنی: این است شعر؛ نه اینکه با دانشی بیش یاکم و موفقیتی بیش یا کم، حروف صامت و هجاها و کلماتی را که با آهنگ شعر تطبیق می‌کنند، در کنار هم ردیف کنیم. باید با اندیشه‌ای آهنگدار سخن گفت که با طبل‌ها و ویلون‌ها و قوافی و وزن‌ها که کنسرتی وحشتناک برای گوش خر است کاری ندارد.» با این طرز تفکر، هنر آزادی ذهن است از محدودیت های خویش تا سرانجام اوج گرفتن الهام ناب را عملی سازد.

پس کار سوررئالیست ها این است که در عین حال از واقعیت محدود بیرون بیایند و نیز نظریه‌های فریبندهٔ هنر برای هنر را نیز پشت سر بگذارند و در این طریق، آشکارا با مالارمه و مکتب او مخالفت کنند. هنر به خودی خود غایت مقصود نیست، زیرا برای آندره برتون «شعر باید به جائی رهبری کند.» و مریدان او از ضمیر پنهان خویش انتظار کشف اسرار واقعیت برتر را دارند.

شاعر سوررئالیست دقیقاً الهام یافته است زیرا [برخلاف عقیدهٔ پل والری] «حداکثر تفاخر جز در برابر حداقل مسئولیت بی معنی است.» آندره برتون چنین نقل می‌کند: «**سن ـ پل رو** Saint-pol Roux هر روز وقتی که می‌خواست بخوابد روی در خانه‌اش در **کاماره** Camaret لوحه‌ای آویزان می‌کرد که روی آن نوشته بود: «شاعر مشغول کار است.» برای ورزش شعر، که مورد علاقهٔ پل والری بود، چه تحقیری بالاتر از این که: «باکوچک‌ترین

۱. Proteus ــ رب النوع یونانی یکی از «پیران دریا» پس پوزئیدون، که به قیافه‌های گوناگون در می‌آید.

قلم خوردگی و حک و اصلاح، اصل الهام جامع در هم می‌ریزد... حماقت، آنچه را که نازبالش با کمال احتیاط آفریده است پاک می‌کند... چه تفاخری بالاتر از اینکه نویسنده نداند زبان چیست، کلام چیست؟... نه ساختار طول اثر را بداند و نه شرایط پایان گرفتن آن را، نه «چرا» ی آن و نه «چگونه» اش. برای سوررئالیست ها «کمال» تنبلی است.»

بدین سان کوشش ارادی باید طرد شود، قوهٔ تمیز، صفای الهام را مخدوش می‌کند. زیرا نظر اجمالی را که شاعر می‌خواهد از ناشناخته بگیرد تیره می‌سازد. در واقع قابل توجه است که از بودلر و ادگار پو، تا مالارمه، جریانی که پل والری نیز دنبال کرده و گرایش های آن را صریحاً بیان کرده است، نویسندگان را دعوت می‌کند به اینکه پیوسته به «دقت» کامل و مصرانه بیندیشند. و حال آنکه در جانب دیگر، شاعران سوررئالیست، وارثان رمبو و لوتره آمون اعلام می‌دارند که راز هر آفرینشی اساساً در حالت رویا نهفته است و این حالت آخرین درجهٔ کمال «سلب غرض و استفاده» را که غایت فعالیت ذهن انسانی است نشان می‌دهد. به طوری که لوئی آراگون نوشته است: «الهام عبارت است از آمادگی برای پذیرفتن واقعیت برتر» یعنی اصیل ترین حالات ذهن و قلب انسانی.

برعکس، پیروان مالارمه و والری همهٔ نیروهای روحی خود را گرد می‌آورند تا از قدرت الهی آفریننده بهره مند شوند.

برای درک این کشش های گوناگون به سوی راز جهان، **رولان دورنویل** Roland de Réneville پیشنهاد می‌کند که خواننده لحظه‌ای تصور کند که ذهنش «دایره‌ای آرمانی» است که در مرکز آن تصویر ضمیر آگاه ما قرار گرفته است و مناطق بین نقطهٔ مرکزی و محیط دایره قلمرو و دربست ضمیر پنهان اوست.» سوررئالیست ها می‌کوشند که این مرکز آگاهی را حذف کنند تا با بی نهایت قرین و همسان شوند، زیرا برای آنان، همان‌سان که برای رمبو: «اولین مطالعهٔ انسانی که می‌خواهد شاعر باشد، شناخت کامل خویشتن است و

ساختن روحی غول آسا برای خویشتن.» شاعران سوررئالیست که در اختیار الهام خویش قرار گرفته‌اند می‌خواهند که به وحدت جهان برسند و مانند وخشوران باستانی پیام‌آور خدایان باشند و به گفتهٔ لوئی آراگون: «اگر فکر کنیم که ضمیر آگاه نمی‌تواند عناصر آگاهی خود را از هیچ جاکسب کند، مگر از ضمیر پنهان، مجبوریم به این نتیجه برسیم که ضمیر آگاه در درون ضمیر پنهان جای دارد.»

پس تناقضی وجود دارد بین این برداشت و طرز تلقی شاعرانی که چنان اهمیتی به آن نقطهٔ مرکزی دائره قائلند و معتقدند «که این هسته به تدریج دیواره‌های ضمیر پنهان را پس می‌زند تا آنجا که این مرز را به کلی از میان ببرد و ضمیر پنهان را هم در قلمرو روشن بینی خود ادغام کند. این توسعهٔ تدریجی مرکز آگاهی نتیجهٔ نوعی دقت تسکین ناپذیر و حریصانه خواهد بود که موضوع آن چندان اهمیتی نخواهد داشت، زیرا این دقت هدف دیگری جز تشدید خویش نخواهد داشت. این پرتو عظیم به زودی در سراسر ذهن گسترده خواهد شد.» در نظر پل والری: «شرط حقیقی یک شاعر حقیقی آن چیزی است که کاملاً از حالت رویا مجزاست.»

با این همه هدف یگانهٔ هر دو روش رسیدن به «مطلق» است که علاقهٔ اولیه و کم دوام بین پل والری و آندره برتون ناشی از آن بود. دوگانگی احساس متقابل آن دو نسبت به هم، پیشاپیش در این جملهٔ بودلر خلاصه شده بود: «تمرکز و تبخیر خویشتن خویش؛ همه چیز در این نهفته است.» و بر حسب سلیقه شان یک گروه به تراشیدن و بریدن شعرشان می‌پردازند تا از ترکیب دقیق کلمات واقعیت تازه‌ای سربکشد؛ گروه دیگر در بطن جهان فرو می‌روند تا به سرچشمهٔ راز دست یابند.

□

به دنبال این صیادی در آب گل آلود است که سوررئالیست‌ها برداشت‌های فلسفی و روانشناختی خود را تنظیم می‌کنند زیرا هنوز هم می‌خواهند که تجلیات هنر خود را درک کنند. در واقع، از نظر آندره برتون، شعر باید «راه حلی خاص برای مسئلهٔ زندگی ما» القاء کند. جواز ورودی است به سرزمین های وسیعی که «هنر که از قرن‌ها پیش مجبور بود از کوره راه‌های طی شدهٔ من و ابرمن چندان دور نشود، مشتاق کشف آنهاست.»

شعر می‌تواند از رمان‌های سیاه، از قصه های پریان برای اشخاص بالغ الهام بگیرد که رهاورد آنها «ترس، جاذبهٔ غرابت، تصادف و بخت و ذوق تجمل» است. بروز این غرایز واپس زدهٔ انسان، شاید او را از نگرانی علاج ناپذیرش نجات دهد. همان‌سان که ژرژ هونیه گفته است، سوررئالیسم سبب شده است که شعر قدم بلند به جلو بردارد: «شعر از ادبیات و می‌توان گفت که از روی کاغذ به درون زندگی لغزیده است. شعر دیگر هنر نیست، حالت روحی نیست، بلکه خود زندگی و خود روح است. شعر نحوهٔ ادراک و احساس است، کاربرد حواس و خاصه حس ششم است، روش شناخت است.»

برای آندره برتون و پل الوار، شعر می‌تواند چنین تعریف شود: «کوششی برای بازنمایی یا بازگرداندن چیزها یا چیزی که زبان ملفوظ می‌خواهد در هر آنچه از ظاهر زندگی یا طرح فرضی دارد، از طریق فریادها، اشک‌ها، نوازش‌ها... یا مضمون‌ها بیان کند... این چیز... از نوع آن انرژی است که پاسخ به این سؤال را که «چیست؟» رد می‌کند.

در این موج لبریز، شخصیت شاعر ناپدید می‌شود... او به صورت انعکاس پیوندهای جهانی و اهتزازهای اسرارآمیز جهان در می‌آید. سوررئالیست ها که از عرصه های قلمرو والری به راه افتاده بودند، کشف کردند که در گوشه‌ای شعری بهره مند از نیروئی عظیم انبار می‌شود که از امعاء و احشاءِ موجود انسانی سر می‌کشد و به صورت رودی گل آلود و نجات بخش روان می‌شود. آندره برتون می‌نویسد: «سال‌های سال به جریان سیل آسای نگارش خودکار

امید بستم تا اصطبل ادبیات را به‌کلی از فضولات پاک کنم. از این نظر ارادهٔ باز کردن همهٔ آب بندها بی هیچ شکی اندیشهٔ محرک سوررئالیسم است.»

این عاصیان که بر دنیا و خدا عصیان کرده بودند، نخست کاری نمی‌توانستند کرد جز اینکه خود را در اعماق شهوت و گناه غرق کنند. در این بازگشت به هیولای اولیه که همه چیز در آن بی نظمی و ابهام است، شاعران بر اثر حساسیت استثنائی شان این امتیاز بی نظیر را دارند که دورادور، عینیت حقیقی را منعکس کنند. هنرمند اصیل، هیجانی خاص و فردی را بیان نمی‌کند، بلکه تا ریشه های عمیق بشریت نفوذ می‌کند. سوررئالیست ها در آغاز جستجوهایشان برای این به درون خویش روی نمی‌آوردند که با امیال و غرایزشان بجنگند، بلکه برعکس برای اینکه آنها را آزاد بگذارند. «شعر باید هزیمت عقل باشد.» آنها نه در دنیای متعالی، بلکه در قلمرو غرایز نفوذ می‌کنند و از این رو آثارشان پر از موجودات غریب و غول آساست. زیرا «گیاهان و جانوارن سوررئالیسم» بیان کردنی نیستند. در کتاب آزادی یا عشق می‌بینیم که «فردیت محدود ما با بی نهایتی بهشتی و بی پرده در ارتباط است.» این کتاب روبر دسنوس به عقیدهٔ **گابریل بونور** G. Bounoure بیانگر «امر ناب زیستن، اشتیاق در شدت اولیه‌اش، و شگفتی خارق العادهٔ جنسیت است و با چنان عظمت پیچیده‌ای ادا شده است که واقعیت این وهم فطری را که همانا تجربهٔ سوررئالیستی است به ما تحمیل می‌کند.»

به این مفهوم، **پی‌یر ژان ژوو** Pierre-Jean Jouve (۱۸۸۷ــ۱۹۷۶) با آنکه خود در صف سوررئالیست‌ها نیست، در اثری مانند عَرَقِ خون «از راه واقعیت مادون» (Sous-réel) به واقعیت برتر می‌رسد. می‌کوشد که بدترین چیزهائی را که در خودش هست، آن غول‌هائی راکه در درون هستند و خفته یا بیدارند، و عیناً خود ما نیستند بشناسد. زیرا در درجهٔ اول، از طریق **این مواضع** است که باید **به بهای زندگی و به بهای عشق** جهان را نگریست.» این قصه‌ها دنیای متمدن را در برابر خاویهٔ اولیه قرار می‌دهد. داستان‌های خونین حال حاضر یک روح

و نیروهای ناشناختهٔ آن هستند.»

بدین‌سان تشریح پست‌ترین تباهی‌های انسانی توجه ما را به منطقه‌ای که در تاریکی رها شده است جلب می‌کنند. با این «تطهیر با فضولات» برای کسی که می‌خواهد خود را از تمایلاتش نجات دهد، نقطهٔ عزیمتی است به سوی واقعیتی والاتر.

در واقع، نه از این رو که شاعر اختیار خود را به دست ضمیر پنهان می‌سپارد اثری بی معنی می‌شود. «انسانی که قلم به دست می‌گیرد نمی‌داند که چه خواهد نوشت، چه می‌نویسد، و در بازخوانی آن نوشته چه چیزی را کشف خواهد کرد و با آنچه در دست او جان گرفته خود او از رازش بی خبر است احساس بیگانگی می‌کند، با آنچه به نظرش می‌رسد پرت وپلاست. لوئی آراگون می‌گوید که اشتباه خواهد بود اگر تصور کنند که آنچه در روی کاغذ شکل گرفته واقعاً پرت و پلاست. برعکس شما وقتی که نامه‌ای می‌نویسید تا چیزی بگوئید ممکن است پرت و پلا بنویسید، چون به طور دلبخواهی هر چه می‌خواهید روی کاغذ می‌آورید. اما در سوررئالیسم همه چیز ناگزیر است. معنی در بیرون از شما شکل می‌گیرد. کلماتی که در کنار هم قرار گرفته‌اند یک معنی پیدا می‌کنند. و حال آنکه در حالت دیگر، می‌خواهد چیزی بگوید که پیش از آن به طور تقریبی گفته شده است.

هیچ یک از تظاهرات ذهن ناچیز نیست. لوئی آراگون به اذهان بی مایه که الهام سوررئالیستی را نوعی «حقه بازی» می‌شمارند بی اعتنا است و می‌گوید: «عمق متن سوررئالیستی بالاترین درجهٔ اعتبار را دارد و به متن خاصیت گرانبهای کشف و شهود را می‌دهد.»

□

ارزش چنین شعری تنها از معنی ژرف آن مایه نمی‌گیرد، بلکه از شکل آن

نیز ناشی است. برخلاف نویسندهٔ معمولی که واقعیتی را که برای همه روشن است تشریح می‌کند، نویسندهٔ سوررئالیست اهتزازهای دنیای درون را منتقل می‌کند، از این رو این بیان ثبت اسرار این اهتزازهاست. همان طور که رمبو گفته است: «اگر آنچه شاعر از دنیای درون می‌آورد شکل داشته باشد، شکل خود را نیز به نوشته می‌دهد، اگر شکل نداشته باشد طبعاً نوشته نیز بی شکل است.» بیان دنیای رویا با زبان معمولی دشوار است، پس باید یک معنی غیرمنتظره به آن داد. در واقع عادت است که حیرت آورترین چیزهائی را که در کلمات روزمره وجود دارد از ما پنهان می‌دارد. تنها برای گوش‌هائی که توانسته‌اند جوان بمانند این کلمات تازگی و شعر خود را باز می‌یابند. از این رو، همان‌طور که **پی برژان ژوو** دربارهٔ اثر خود «واگادو» Vagadu می‌گوید: «مطالعهٔ آثار سوررئالیستی «نوعی انعطاف خاص ذهن را ایجاب می‌کند. خواننده باید از درک روشن نوشته در نگاه اول صرفنظر کند، بلکه نوشته را به چیزهای مختلفی که مصرانه از برابر چشمش می‌گذرند پیوند بدهد.» با فراموش کردن همهٔ آن چیزهائی که از فرهنگ ساختگی فراگرفته است خواهد توانست، خود را در امواج زندگی درونی غوطه ور کند.

شعر نیز مانند نگارش خودکار به آدمی توانائی می‌دهد که دنیای تازه‌ای را ببیند و عناصر آن را با عناصر دنیای خارج بسنجد و ایجاد تعادل کند. «همین که این عناصر به نسبت مساوی مخلوط و ممزوج شدند، آنگاه وحدت شعر رخ می‌نماید.» بنابراین ملاک، تطابق شکل و محتوا که اساس زیباشناسی کانت است، در عین حال می‌تواند از خصوصیات اشعار اصیل سوررئالیستی شمرده شود. باری، سوررئالیسم نیز برای خود یک رسالهٔ سبک دارد و به عقیدهٔ نویسندهٔ آن لوئی آراگون، «وسیله‌ای تکان دهنده وجود دارد که می‌توان آن را در میان متون سوررئالیستی تشخیص داد. برحسب نیرویشان. بر حسب تازگی شان. این متون مثل رویاها هستند: باید خوب نوشته شوند.» همچنین **لوئی کارت** Loïs Carette منتقد بلژیکی می‌گوید: «شکل و سبک است که نادیا و روستائی

پاریس را به سواحل نسل های آینده خواهند رساند.»

□

برگسن نیز زبان استدلالی را از بیان آن حالت اثیری که کشف و شهود می‌تواند به آن برسد عاجز می‌داند! چنین چیزی را فقط با صور خیال (ایماژها) می‌توان به خواننده تلقین کرد. باید با نوعی ریاضت روح به مخیله و حساسیت حمله آورد، نه اینکه به سراغ عقل رفت.

با این همه به صورت خودانگیخته است که این محصول خارق العادهٔ خیال از قلم به روی کاغذ می‌آید و برداشت‌های هنری ما را زیر و رو می‌کند. ضمناً آندره برتون با هرگونه تلاش زیبائی شناختی و اخلاقی «به منظور ساخت زیبائی صوری بر پایهٔ کارکمال بخش ارادی از سوی نویسنده» مخالف است. این زیبائی محصول صور خیال است به همان صورتی که در نگارش خودکار ایجاد می‌شود. و برتون آن را به زیبائی «تشنج آور» تعبیر می‌کند.

پس باید همان‌گونه که ژاک ریویر می‌گوید: بین صور خیالی که ادبا به کار می‌برند تا[1] «اندیشه‌ای را مضاعف کنند» یا «معانی را درست در مسیر عقل میزان کنند» و صور خیال نابی که سوررئالیست ها به کار می‌برند تفاوت قائل شد. اینان با یک گروه از کلمات که به یک شیء مربوطند، ادای مقصود می‌کنند بی آنکه از کلمات دیگری برای بیان رابطه با مجموعهٔ دیدگاه ما و یا قرار دادن آن شیء در نظام فکری ما استفاده کنند. هر شعر «پسا ـ دادائیستی» مجموعهٔ بزرگی از این تصویرهاست که ما مجهز به دوربین کشف و شهودمان می‌توانیم در آن بنگریم و چنان که گوئی در هوای صاف شبانه آسمان را می‌نگریم، حرکت ستارگان و فرشتگان را از فاصلهٔ بعید ببینیم.

قوی ترین تصویرها خود انگیخته‌ترین آنها متناقض ترین آنها، و بیان

۱. پای استدلالیان چوبین بود...

ناپذیرترین آنها هستند. منطق و احساس را در عین حال به حیرت می‌اندازند و اشیاء را با همدیگر ارتباط می‌دهند. نوعی فضای رویا و شعریت شدید از آثاری که این عالم جادوئی را بیان می‌کنند در تراوش است. حتی عناوین آنها الهام دهنده است: مانند ماهی محلول، شیوه‌ای غیرمنتظره برای بیان اینکه «انسان در اندیشهٔ خود حل می‌شود.» ذهن با سپردن به جاذبهٔ این عالم درخشان پریان «همراه این تصویرهائی که شیفته‌اش می‌کنند خواهد رفت... این زیباترین شب هاست، شب آذرخش هاست، روز در مقام مقایسه با آن، شب است».

از هفت‌تیر موسفید (*Revolver à cheveux blancs*) اثر برتون تصویرهای زیر را هم نقل کنیم: «یک گردن بند مروارید که برای آن نمی‌توان بست و قلابی پیدا کرد و وجود آن به نخی بسته نیست. این یعنی نومیدی... نومیدی در خطوط اصلیش اهمیتی ندارد. بیگاری درختانی است که هنوز می‌خواهد جنگلی بسازد، بیگاری ستاره هاست که می خواهد یک روز از روزها کم کند، بیگاری روزهای کمتر است که هنوز می خواهد زندگی را بسازد.»

بدین‌سان آندره برتون می‌خواهد به سرچشمه‌های تخیل شاعرانه دست پیدا کند و می‌گوید: «اکنون پیکانی جهت این سرزمین‌ها را نشان می‌دهد و رسیدن به هدف حقیقی فقط به تحمل و مداومت مسافر بستگی دارد.» اندیشه وقتی که به حال خود رها شود با چنان سرعتی از غرابت تصاویر احاطه می‌شود که لوئی آراگون فریاد می‌زند: «ما قدرت دست بردن در آنها را نداشتیم، ما به صورت قلمرو آنها و مرکوب آنها درآمده بودیم.»

ضمناً نزدیک شدن غیرمنتظرهٔ واقعیت های دور از هم، به هیچوجه ارادی نیست. آندره برتون منکر این است که تصویرهای پی یر روردی (مانند: «در جویبار، سرودی جاری است»، یا «روز همچون سفرهٔ سپید از هم گشوده شد.» و یا «جهان در کیسهٔ سیاهی فرو می‌رود.») حتی به کمترین درجه‌ای از فکر قبلی ناشی باشد. بر اثر نزدیکی بی مقدمهٔ دو لفظ یا دو مفهوم، ناگهان نور خاصی درخشیدن می‌گیرد و آندره برتون آن را «نور صور» می‌نامد. می‌گوید

که ما نسبت به آن بسیار حساس هستیم. این عناصر به منظور ایجاد ناگهانی جرقهٔ نور مجتمع نشده‌اند بلکه محصول آنی فعالیت‌هائی بوده‌اند که به طور جداگانه ولی در یک زمان از اعماق ضمیر پنهان بیرون جسته‌اند و آندره برتون آنها را سوررئالیستی می‌نامد و کار عقل فقط تأیید و تسجیل و ارزیابی این اخگرهای آسمانی است.

بدین‌سان سوررئالیسم در عین بیان اضطراب عصر خود موفق شده است که چهرهٔ تازه‌ای به زیبائی بدهد.

□

گردش در این «منطقهٔ ممنوع»، به دنیائی چنان فریبا منتهی می‌شود که رهروی که قدم در آن گذاشته است دست از طلب باز نمی‌دارد تا بار دیگر لذت این دیدار را دریابد. سوررئالیسم را به سبب تأثیرات اسرارآمیز و لذات خاصش باید «مخدر تازه‌ای» شمرد، زیرا عواملی که در نظر آدمی مجسم می‌کند بی‌شباهت به عوالم وهم‌انگیز حشیش نیست. گوئی همهٔ زندگی وارد نشئهٔ متحرکی می‌شود که پایه‌های عقل را می‌لرزانند و درهای «مجهول» را می‌گشاید. لوئی آراگون در کتاب روستائی پاریس می‌گوید: «من این حادثهٔ بزرگ را به اطلاع جهانیان می‌رسانم: اعتیاد دیگری به وجود آمده است، سرگیجهٔ دیگری به آدمی داده شده است و آن نامش سوررئالیسم، فرزند سرسام و تاریکی است. به درون آئید که اینجا سرزمین آنیت است... اعتیادی که نامش را سوررئالیسم می‌نهیم استعمال بی حساب و شورانگیز مخدر صورخیال یا بهتر بگوئیم انگیزش بی حد و مرز صورت خیال است برای خودش و برای اینکه در قلمرو باز نمود اغتشاش غیرمنتظره و دگردیسی‌هائی ایجاد کند، زیرا هر صورت خیالی در هر برخوردی شما را وادار می‌کند که دربارهٔ تمام جهان تجدیدنظر کنید. غارتی باشکوه: اصل سودبخشی در نظر تمام کسانی که به این

اعتیاد دچارند غریب و دور از ذهن خواهد بود.»

در عالم واقعیت برتر، انسان از اندیشه‌های روشن و داده‌های آشنا به دور است. اما گوناگونی تصویرها حقیقت دارد، بی تناسب شمردن آنها تنها ناشی از عادات ماست که به سوی سودجوئی گرایش دارد. شاعر، برعکس، با حساسیت دقیقش، به شباهت‌های عمیق آنها، حتی به سرچشمه‌ای که آنها زاده شده‌اند و خود او نیز دوست دارد که به آن برگردد پی می‌برد. حتی می‌توان صورت خیالی را «وحدت روح» نامید که «در کثرت ماده» کشف شده است» و «پی‌یر گگان» P. Gueguen آن را «صورت جادوئی اصل هویت» می‌نامد. در حالی که برای شاعران معاصر متعددی بی نظمی چیزی نیست مگر ضد ردیف کردن منظم، برای دیگران که از قلل مرتفع‌تری ناظرند، جنبهٔ شیطانی آن بازتاب نظم والاتری است. اوهام اینان در برخورد باهم و رودرروئی همدیگر را ویران می‌سازند. ذهن را خلوت می‌کنند و تصفیه می‌کنند...

هنر برای سوررئالیست ها راهی است برای ورود به عالم واقعیت برتر. از این رو شاعرانه بودن اثر، امری است اضافه بر این رسالت که خود روی می‌دهد. چنان‌که آندره برتون به شاعران توصیه می‌کند که برای رسیدن به این کشف متعالی به **شعر بپردازند**. و می‌گوید: «لذت یا هیجان ادبی، وضع خاصی است از قوانین هنوز اسرارآمیزی که فعالیت های اساسی ذهن را اداره می‌کنند.»

□

هرچه جامعهٔ بشری تحول پذیرفته است تفکر بر بدیهه‌گوئی تسلط بیشتری یافته است. با این همه در میان انسان‌های اولیه، رویا وسیلهٔ شناخت است. شاعران پیامبران واقعی‌اند. از آن پس، دیوار عظیمی میان دنیاهای

درونی و برونی افراشته شده و بدبختانه از رویا فقط به عنوان «وسیله‌ای برای اعلام یک رشته از امراض روانی و بیماری‌های مغزی» استفاده می‌کنند.

از این رو باید این حایل‌های مصنوعی که وجود آدمی را منقسم کرده‌اند، از میان برخیزند. و تریستان تزارا معتقد است که از این نظر شاعر وظیفه‌ای راستین به گردن دارد: او نباید به عنوان قهرمان آن فعالیت بی‌طرفانه که عبارت از برونی کردن و جایگزین کردن است باقی بماند. نمادهای او باید برای مقابله، آنچه را که در اعماق دنیای درون مخفی شده است، به صورتی برتر به روی دنیای برون پرتاب کند. آنچه نسبتاً ایستاست به شکلی نسبتاً پویا در می‌آید و نیروهای بازدارندهٔ رویا به نیروهای فاش‌کنندهٔ شعر بدل می‌شوند.» باید شعرِ «فعالیت ذهن» جانشین «وسیلهٔ بیان» یا درس اخلاق یا تبلیغات گردد.

شاعر راستین ذاتاً انقلابی است، زیرا یک تنه می‌کوشد که، به رغم هرگونه میل به امنیت، وجود خود را با نیروهای غیرعقلانی، که بنیاد طبیعت واقعی ماست درآمیزد و همسان کند. شعر از بسیاری کلمات و صوری که رسانندهٔ آنند و همچنین از تنگنای مقتضیات اجتماعی متعالی تر است. «عملاً سرنوشت فکر را، با همهٔ کثرت و جوه آن، تعیین می‌کند. در واقع، کارکرد فکر در مدار شعر می‌چرخد. و حال آنکه شعر در صیرورت خود به فکر تعالی می‌بخشد، از آن فراتر می‌رود و سرانجام آن را انکار می‌کند.

۲ــ نقاشی

سوررئالیسم نه تنها ادبیات، بلکه هنر نقاشی را نیز به کلی زیر و رو کرده است. نقاشی نیز مانند ادبیات به صورت ماجرای روانی بزرگ دوران مدرن درآمده است و باز مانند ادبیات، نقاشی نیز متکی به همکاری دیالکتیکی نیروهای متخالف آزادی و خودکاری، ماتریالیسم و علوم باطنی است.

نقاشی سوررئالیستی از هرگونه تحلیل زیبائی شناختی و فنی گریزان است.

در انتخاب هر شکل و شیوه‌ای آزاد است. برای خود تنها یک مشخصهٔ قاطع قائل است: «حامل یک نیروی فوق العاده برای انقلاب شاعرانه است.»

ضمناً باید گفت که نقاشی سوررئالیستی نه تابع اشکال ادبی، بلکه تابع آن روح شاعرانه است که به همهٔ اشکال هنری جان می‌بخشد. سخن از آزاد کردن نقاشی از بردگی قوانین زیبائی شناختی قراردادی پیشینی و جباریت اشکال متداول ظاهر است تا آن را به صورت شیوهٔ تجلی والاتری از اشکال هستی انسانی درآورند.

تابلو نردبانی است که نگاه با استفاده از آن، از واقعیت جزئی به سوی واقعیت کلی بالا می‌رود. دیگر سخن از سردادن نغمهٔ ستایش از ظواهر نیست، بلکه پرده برداری از آنها مطرح است.

البته نباید اشتباه کرد. سوررئالیسم همهٔ نقاشی پیش از خود را انکار نمی‌کند. محکومیتی که مطرح می‌کند برضد برداشتی تقریباً تازه از نقاشی است که پس از رنسانس آغاز شده و به ویژه ویرانگری خود را در دوران‌های اخیر گسترش داده است: یعنی نوعی برداشت پوزیتیویستی (اثبات گرایانه) و تجزیه طلبانه از هنر. اما سنت بزرگی در نقاش وجود دارد که از ماقبل تاریخ آغاز می‌شود و با نقاشی به اصطلاح بدوی (Primitif) قرون وسطی و با نقاشان بزرگ رنسانس ادامه می‌یابد. زوال نقاشی، پس از آن در دوران «سالن» ها آغاز می‌شود. سوررئالیسم، برعکس، با آن سنت بزرگ گره خورده است.

اسلاف اولیهٔ نقاشی سوررئالیستی را می‌توان در میان نقاشی‌ها و طرح‌های کیمیاگران دید، چه به سبب اشکال غیرعادی آنها و چه در قصد تناسخی که همراه آنهاست.

هدف نقاشی سوررئالیستی فرافکنی تناسخ های مخفی در دنیای اشیاء است و در مبادلهٔ دائمی عینی و ذهنی.

در واقع نوعی تصور درونی وجود دارد، اما نه به مفهوم مطلق، بلکه به این معنی که تصورات درونی در همزیستی با بازنمودهای بیرونی تظاهر می‌کند.

اما در حالی که نقاشی رایج به این بخش ذهنی بی اعتناست، سوررئالیسم به ویژه می‌تواند که در بطن بازنمود عینی ظاهر شود که به هیچوجه از اهمیت اساسی آن غافل نیست. آنچه در سوررئالیسم اهمیت دارد، بیرون کشیدن لحظه ها و یا جنبه هائی است که قدرت های درونی روح در آنها با همهٔ نیرو ظاهر می‌شوند.

پس در اینجا به هیچوجه سخن از دید انتزاعی نیست. به طوری که خود برتون می‌گوید قصد این نیست که واقعیت بیرونی را به کلی انکار کنیم و چنین ادامه می‌دهد:

> آفرینش‌های ظاهراً بسیار آزاد نقاشان سوررئالیست طبعاً نمی‌توانند ظاهر شوند مگر با بازگشت‌شان به «بقایای بصری» که از ادراک خارجی مایه گرفته است... نبوغ احتمالی این نقاشان پیش از اینکه در تازگی موادی باشد که وارد اثر می‌کنند، در ابتکار کم و بیش بزرگی است که در استفاده از این مواد به کار می‌گیرند.

برتون در کتاب وضع سیاسی سوررئالیسم *(Position politique du Surrealisme)* می‌گوید:

> از این رو تمام تکنیک سوررئالیسم از آغاز تا امروز، متکی بر چند برابر کردن راه های نفوذ در ژرف ترین طبقات مغزی است: «من می‌گویم که باید پیشگو بود و خود را پیشگو ساخت.» کار ما فقط کشف وسائلی است برای اینکه این دستورالعمل رمبو را به مرحلهٔ عمل در بیاوریم.

همین نوع راه برد است که وجه مشترک یعنی شعر کلامی و شعر تجسمی را در سوررئالیسم توجیه می‌کند. برتون ادامه می‌دهد: «حقیقت این است که شعر در نقاشی، میدان عمل وسیع تری پیدا می‌کند و چنان به خوبی در آن مستقر شده است که امروزه نقاشی می‌تواند بزرگ ترین دخالت را در موضوع خود

داشته باشد یعنی به گفتهٔ هگل قدرت های زندگی روحی را بر آگاهی ما عرضه کند. در وضع فعلی هیچ فرقی از نظر غایتی که دنبال می‌شود، بین شعر الوار یا پره و یک تابلو **ماکس ارنست** Max Ernst، **خوان میرو** Juan Miro یا **ایوتانگی** Ive Tanguy (۱۹۰۰ـ ۱۹۵۵) وجود ندارد. نقاشی که از قصد بازسازی اشکالی که از دنیای خارج می‌گیرد آزاد شده است، به نوبهٔ خود با استفاده از یگانه عنصری که هیچ هنری نمی‌تواند از آن منصرف شود، تصور درونی خود یعنی تصویری راکه در ذهن دارد عرضه می‌کند.»

بدین سان در تناسخ نارسیس، سالوادور دالی، به شعر خود تابلوئی اضافه می‌کند با عنوان «دو صفحه‌ای» که درآن دو نقش ظاهراً شبیه هم دیده می‌شود: اولی نارسیس (نرگس) را نشان می‌دهد غرق تماشای خویشتن که سر بر زانو نهاده و افسرده است، دومی یک دست سنگی که تخم‌مرغی راگرفته است و گل نرگس از آن سر درآورده است. شعر و نقاشی مکمل همند. به گفتهٔ **آندره لوت** André Lhote برای اولین بار یک تابلو و یک شعر سوررئالیستی به طور عینی تعبیر همانندی از یک موضوع غیرعقلانی گسترش یافته دارند.

بدین سان نقاشی نیز مانند شعر بیان زندگی ثانوی انسان است. تابلوئی از **کیریکو** Chirico یک زن عظیم‌الجثه را از مرمر نشان می‌دهد که روی یک صندوق چوبی خوابیده است که به راه آهنی ختم می‌شود. همهٔ آنها به رنگی است که از هنر معماری گرفته شده است و به گفتهٔ **ژاک ریویر** J. Rivière نمی تواند هیچ مفهوم زیبائی شناختی داشته باشد، اما هیجان مبهمی را در روح ایجاد می‌کند ناشی از اینکه نمی‌داند که آیا خودش یک دنیا می‌سازد یا جنبه‌ای از دنیا راکشف می‌کند. **کیریکو** شاعر نیز بوده و **پل الوار** به هنگام سخن گفتن از شعر او با عنوان Hebdomeros او را «شاعر درونِ فلسفی جهان» می‌نامد.

سوررئالیست‌ها در مورد این برداشت خاص از نقاشی که هنرمندان متعددی به سوی آن کشیده شدند ــ با وجود بیزاری‌شان از امپرسیونیسم ــ حرکتی راکه این مکتب آغازکرده بود و عبارت از الهام گرفتن از اشیاء است

برای اینکه بهتر به درون خویش بازگردند، ادامه می‌دهند.

آنها ضمناً تحت تأثیر **سزان** نیز بوده‌اند که به گفتهٔ آندره برتون «برادرروحی رمبو» و پدر سوررئالیسم در نقاشی است که فردا حاکم خواهد بود. اما مکتبی که در نظر سوررئالیست ها کشف مهمی شمرده می‌شود کوبیسم است که با وسائل مادی قطع رابطه کرده، احتیاجات عملی را پشت سر گذاشته و با این عمل در نجات انسان از زندگی روزمره سهم داشته است.

در این میان به ویژه **پیکاسو** است که تحسین برتون را بر می‌انگیزد، زیرا او اولین کسی است که با جداکردن اشیاء از مفهوم های رایج‌شان آنها را عاری از مکان کرده و به هنر نوعی جنبهٔ «قانون شکنی» را تحمیل کرده است. تابلوهای او خیال‌های دوران کودکی را جان دوباره می‌بخشد، که در آنها دنیا با همهٔ طراوت و تازگیش ظاهر می‌شود. با این همه اگر آنها با عصیان بر ضد چشم انداز مبتذل واقعیت خارجی ردگم می‌کنند، نمی‌توان گفت که فقط زائیدهٔ اوتوماتیسم هستند، زیرا برای پیکاسو نوعی ارادهٔ آگاهی کلی وجود دارد که شاید برای اولین بار، کوشش او را جهت دار می‌کند. احتیاجی نیست از او بپرسیم که برای جداکردن انسان از قراردادها به چه وسائلی متشبث می‌شود؟ پیکاسو برای آن در نظر برتون این همه بزرگ است که پیوسته در قبال چیزهای خارجی، حتی چیزهائی که از خود او ناشی می‌شوند، حالت دفاعی به خود می‌گیرد. هرگز آنها را بین «من» و «جهـان» حفظ نمی‌کند، مـگر برای لحظات «تعلـیق». باید هـرگونه پیشداوری زیبائی شناختی و عقل و منطق را فراموش کرد تا بتوان چنین آثاری را پذیرفت.

□

بدین‌سان هر دو مفهوم سوررئالیسم، یعنی تلقین راز ناخودآگاه و زیر و رو کردن واقعیت، در آثار پیکاسو جمع آمده است. ارادهٔ انقلابی او با خشونتی

خاص جلوه می‌کند. برعکس، نقاشان سوررئالیست با روحیه‌ای که دارند از هم متفاوتند. در حالی که برخی فقط رویاهایشان را بیان می‌کنند، برخی دیگر به واقعیت حمله ور می‌شوند تا رازی راکه در آن است وارد اثرشان کنند.

جریان ذهنی نقاشی، هنرمندانی از قبیل **فرانسیس پیکابیا** و **مارسل دوشان** را دارد که در آثار آنها: «نه تنها با نقاشی و نه حتی با شعر یا فلسفهٔ نقاشی، بلکه با چشم اندازهای درونی یک انسان سروکار داریم که از مدت ها پیش عازم قطب خویش شده است.»

همچنین تابلوهای **آندره ماسون** A. Masson فضائی بیان‌ناپذیر دارند. خوان میرو به گفتهٔ آندره برتون با ترک کامل اوتوماتیسم، سوررئالیست ترین همهٔ پیروان اوست: «هیچ کسی نمی‌تواند مانند او آشتی ناپذیرها را با هم آشتی دهد و با بی اعتنائی چیزهائی راکه هرگز جرأت درهم شکستن شان را نداریم، درهم بشکند.» او خود را در اختیار آن قدرت‌های بالائی قرار می‌دهد که «پری ــ میتیف» های بزرگ با آنها سروکار داشتند... در سایهٔ آنهاست که می‌داند هوا پنجره‌ای است گشوده بر یک فشفشه یا یک جفت سبیل بزرگ... که دهان مرد سیگارکش قسمتی از دود سیگار است و طیف شبحی که نوید نقاشی می‌دهد، به شبحی بدل می‌شود با صدای زنجیر...»

تابلوهای **ایوتانگی** نیز ما را وارد دنیای اسرار می‌کند و ادعای کسانی راکه می‌خواهند در آنها به هر قیمتی است موجودات عادی مانند حیوان یا درخت تشخیص دهند به سخره می‌گیرد. زیرا آنان قربانی این تمایل می‌شوند که ناشناخته را به شناخته بدل کنند و قدم در راه‌های تازه بگذارند. ایوتانگی جهانی را تصویر می‌کند که قوانین دنیای ما زیر و رو کرده است و در آن: «گلوله‌ای از پر می‌تواند به سنگینی گلولهٔ سربی باشد و هر چیزی می‌تواند همان طور که پرواز می‌کند زیر خاک برود.»

این نقاشان اصالتی دارند که در سایهٔ آن مقلدان سادهٔ طبیعت را پشت سر می‌گذارند. واقعیت، چنان که در رویا باشد، عناصری فراهم می‌آورد که آنان

می‌توانند بر حسب الهام شان سازمان دهند.

□

لئوناردو داوینچی نیز قریب پانصد سال پیش، اهمیت تخیل خلاق را مطرح کرده است که برای آن ترکیب ادراکات، فقط تختهٔ پرشی است برای پیوستن به «غیرواقعی» و به شاگردانش چنین اندرز می‌دهد: «اگر شما به چرک های یک دیوار کهنه یا به خطوط یک سنگ رنگارنگ توجه کنید، می‌توانید ابداعات و تصورات چشم اندازهای مختلف، آشفتگی جنگ مغلوبه، حالات روانی، حالات سرها یا چهره های غریب، لباس های عجیب و بی نهایت چیزهای دیگر ببینید، زیرا روح در میان این آشفتگی ها تحریک می‌شود و ابداعات فراوان کشف می‌کند.» نقاشان سوررئالیست که جهان درونی شان را بیان می‌کنند، کاری که کرده اند بازیابی و به کار بستن همین طرز تلقی است.

بدین‌سان همهٔ مسئلهٔ گذر از ذهنیت به عینیت در همین درس لئوناردو نهفته است که شاگردانش را وادار می‌کرد: «تابلوهایشان را با توجه به آنچه در روی یک دیوار کهنه ایجاد شده است نقاشی کنند، تصاویری که بدین سان از دیواری، ابری و یا پردهٔ دیگری استخراج شده است نماد تمایلات سرکوفتهٔ انسان است و سوررئالیست‌ها که پیوسته به هدف شان وفادارند، طبیعت اولیهٔ انسان را با تأویل نشانه‌هائی که این‌گونه تظاهر می‌کنند پدیدار می‌کنند تا با این عمل در صفحهٔ براق تعلیم و تربیت شکافی ایجاد کنند.

ماکس ارنست با استفاده از همین روش فن Frottage (مالش) را ابداع می‌کند. خود او در این باره چنین می‌نویسد:

«روز ۱۰ اوت ۱۹۲۵ یک وسوسهٔ بصری تحمل ناپذیر سبب شد که من وسائلی فنی کشف کنم برای اینکه این درس لئوناردو را به مرحلهٔ عمل در بیاورم. به یاد یک خاطرهٔ بچگی افتادم که در آن یک تختهٔ آکاژوی مصنوعی

که روبروی تختخواب من قرار داشت، در حالت خواب و بیداری شعرهائی را به من تلقین می‌کرد. این است که در یک روز بارانی که در مسافرخانه‌ای کنار دریا بودم، تخته کف زمین که صدها بار شستشو خطوط عمیقی بر آن افکنده بود، وسوسه‌ام کرد. آنگاه تصمیم گرفتم از راز نمادین این وسوسه سر در بیاورم. و برای اینکه به کمک نیروی «تأمل و وهم» خود بشتابم، با گذاشتن اوراق کاغذ، به طور تصادفی به روی تختهٔ کف و مالیدن مداد به روی آن طرح‌های متعددی به دست آوردم. وقتی که این طرح ها را به دقت نگاه کردم، قسمت های تیره و سایه روشن آنها ناگهان نیروهای کشف و شهود را در من تقویت کرد و تصاویر وهمی متضادی پیش چشمم ظاهر شد...

من که حس کنجکاویم بیدار شده بود و شیفته شده بودم، با استفاده از همین وسیله، شروع به آزمودن هر چیزی که در میدانِ دیدم بود پرداختم. برگ ها و رگه های آنها، کناره‌های ریش ریش شدهٔ پارچهٔ یک کیسه، خطوط یک نقاشی مدرن، سیمی که دور یک قرقره پیچیده شده بود و غیره... آنگاه بود که پیش چشمانم موجودات انسانی مجسم شد و جانوران گوناگون، زنی که با هماغوشی پایان یافت (نامزدباد)، صخره ها، دریا و باران، زمین لرزه، ابوالهول در اصطبلش، میزهای کوچک برگرد زمین، چوگان سزار، شالی باگل هائی از تخچه، جلگهٔ علفزار و غیره...

ماکس ارنست تذکر می‌دهد که چنین کاری در نقاشی معادل نگارش خودکار است. و اضافه می‌کند که کوشیده است در حد توان، دخالت خود را در تکوین تابلو کمتر کند، تا از این طریق سهم فعال نیروهای وهمی روح را بیشتر کند:

این تکنیک که در نقاشی به کار رفت و عبارت بود از مالیدن مداد بر کاغذی که روی خطوط نامنظم یک سطح کهنه از قبیل کف اطاق و غیره گذاشته شده بود و یا روی هرگونه جسمی که برجستگی‌های نامنظم داشت همان است که سوررئالیست ها آن را شیوهٔ Frottage (مالش) نامیدند.

هنرمند، نظیر پیشگو که خطوط فنجان قهوه را می‌خواند و تعبیر می‌کند،

می‌کوشد که از خویشتن در سایهٔ نمادهائی که به وسیلهٔ آنها ضمیر ناخودآگاه بیان مقصود می‌کند، رمزگشائی کند. این نمادها در مورد هر کسی ثابتند و انتخاب آنها به گفتهٔ آندره برتون افشاگر هر فرد است. درست مانند رویاها و اشتباه های آنی. و همین افشاگری است که برای سوررئالیسم جالب است و از این بابت هنر به روانکاوی نزدیک می‌شود.

پس مسئله عبارت از این است که دنیا را چنان که همه می‌بینند نبینیم. بلکه خود را از خلال آن مانند کتابی بخوانیم. این بازگشت به خویشتن از راه تثبیت توجه به یک نقطهٔ خارجی تسهیل خواهد شد که جریان اشتغالات معمول را متوقف می‌سازد و فعالیت ناخودآگاه را تسهیل می‌کند. و به این صورت است که بدون توسل به هیپنوتیسم، چنان که **پل نوژه** P. Nougé می‌گوید: «برخی از تصویرهای جداجدا که نقاشی به ما عرضه می‌کند، توانائی این را دارند که روشن بینی انسان را با خودشان تطبیق کنند و موجی از حرف‌ها و اشباح را که در حالت طبیعی فرارند متوقف سازد.

اما حقیقت این است که نمی‌توان جلو فعالیت مغزی را گرفت. توقف برای آن مرگ است. شط عظیمی که بی وقفه در درون ما جریان دارد، هرگونه سدی را می‌شکند و ناگهان بیرون می‌ریزد و انسان را وادار می‌کند آن چیزهائی را که هرگز قادر به احساس و یا خواستنش نیست، ببیند، بیندیشد و احساس کند. یگانه قدرت آن نقاشی را که ناشایست نیست، این گونه می‌توان تعبیر کرد. «در اینجا هم می‌توان از اشراق و کشف و شهود سخن گفت. یا بهتر بگوئیم این نیز یکی از انواع عینی کردن امر ذهنی است.

هنر از شناخت خویشتن ما را به شناخت جهان می‌رساند. از این روست که **سالوادور دالی** به هر کاری دست می‌زند تا ما را به دنیای دیگری رهبری کند. واقعیت روزمره را بی اعتبار می‌کند، حتی «حرکت غیرقابل پیش بینی رویاها را تقلید می‌کند تا همهٔ قوانین طبیعی را که راحتی دید آنها تنبلی فطری تماشاگر را تثبیت می‌کند، زیر و رو کند. با دقت تمام در تابلوهایش از حضور اشیائی که

قرار داشتن آنها در کنار هم طبیعی است خودداری می‌کند و می‌کوشد که حیرت‌آورترین و هذیانی ترین تلاقی ها را ایجاد کند.»

در آثار او بیشتر این تمایل سوررئالیسم را می‌بینیم که موضوع ملموس و مشهود را به صورتی عرضه کنند که تضاد بین رویا و واقعیت را از میان ببرد. او امر غیرعقلانی را نه با تصویرها و ساخت هائی که از هرگونه تسمیه‌ای گریزانند، بلکه با نمایش اشیاء واقعی عین تصویرهای رنگی عرضه می‌کند. بدین‌سان، «اشیائی که با درخشش شرورانه‌شان و با ریزه‌کاری‌های ظریف‌شان، با شیءِ مجاورشان ارتباطی با هماهنگی‌های نامتناهی پیدا می‌کنند.» به گفتهٔ **آندره لوت:** «اینها برخوردهائی هستند که دالی نقش می‌کند، نقاشی که آثار او شبیه عکس‌های فوری از رویاهای تحقق یافته است با اطمینان، خشونت و حالت عصبی انصراف‌ناپذیر. انسان مجبور است که یا فرار کند و یا با این تشریفات جادوئی که برای مدتی او را از انفعال هستی پارسایانه و عملی اش جدا می‌کند، همکاری کند.»

قدرت تکان دهندهٔ این تابلوها بسیار زیادتر از قدرت تابلوهای فقط موهوم رویاهاست. زیرا مستقیماً به دنیای واقعی می‌نگرند و عناصر شناخته شدهٔ آنها را به خاویه تبدیل می‌کنند. این هنر وهمی که با دقت فوق العادهٔ صور خیالش از شعر فراتر است «موجوداتی مطلقاً تازه می‌آفریند که ظاهراً با سوء نیت ایجاد شده‌اند».

۳ــ تئاتر

قلمرو هیچ یک از هنرها برای سوررئالیست ها بیگانه نیست و در آغاز هر ابتکار تازه در هر زمینه اثری از نفوذ آنها به چشم می‌خورد. بر اثر بحران روحی کنونی، روز به روز مردم به دیدن نمایشی که زندگی را به شکل غیرعادی و ناآشنا نشان دهد علاقمندتر می‌شوند. این تئاتر چنان تأثیری روی تماشاگر دارد که آلبر تیبوده، منتقد معروف نوشته است: «رفتن به تئاتر مانند

رفتن پیش جراح یا دندان پزشک شده است.»

آلفـــره ژاری Alfred Jarry (۱۸۷۳ـ۱۹۰۷) تأثیر عظیمی در تئاتر مدرن داشت. او با نشان دادن کم اهمیتی واقعیت راه را برای هرج و مرج می‌گشود و به فردگرائی سرمست از نوعی آزادی که به او اجازه می‌داد همهٔ تخیلات تفننی خود را بیان کند. ابوشاه *Ubu Roi* موفقیتی جنجال آمیز داشت و همان طور که **مارسل شواب** M. Schwob می‌گفت: گوئی تماشاگران دعوت شده بودند که همزاد رذل خویش را در هیأت او ببینند و ترجیح می‌دادند که از نمایشنامه نتیجهٔ اخلاقی دربارهٔ افراط کاری ها بگیرند.

ژاری برای اینکه شخصیت ویرانگر قهرمان خود را بهتر نشان دهد، اوبو در زنجیر *Ubu enchainé* را نوشت، در انتقاد از فردی که به بردگی جمع کشیده می‌شود. این نمایش ها با دکوری که **ماکس ارنست** از «فوتوگراوور» ها به سبک کولاژهای خودش ساخته بود اجرا شد و تشویشی را که تماشاگران از طنز تند نمایش پیدا می‌کردند باز هم بیشتر کرد.

این شیوه که عبارت است از روشن کردن واقعیت با درآوردن آن به صورت مضحکه، در کار آپولینر نیز دیده می‌شود. همو بود که کلمهٔ «سوررئالیستی» را برای توصیف نمایشنامهٔ خود با عنوان پستان‌های تیرزیاس *Les Mamelles de Tiresias* به کار برد که نخستین بار روز ۲۴ ژوئن ۱۹۱۷ به روی صحنه رفت. در این نمایشنامه صحنه های عجیب و نامنتظر به دنبال یکدیگر می‌آمد و گوئی بازیگران هر آنچه را که به ذهنشان رسیده و در خیالشان پرورده شده بود به زبان می‌آوردند و عمل می‌کردند.

چنین آثاری از تماشاگران که رمز و راز را ترجیح می‌دهند و نمی‌خواهند که خود را در چهرهٔ راستین‌شان ببینند، چندان توجهی نمی‌بینند. معمولاً نویسندگانی که رفتارهای ما را در زندگی زیباتر می‌کنند یا انگیزه‌های واقعی آنها را پنهان می‌دارند، موفقیت‌های سهل و آسان به دست می‌آورند. و حال آنکه «فوتوگراف» شخصیت غیرعادی و مضحک عروس و داماد برج ایفل *Les*

Mariés de Tour Eiffel (۱۹۲۱) اثر **ژان کوکتو** تماشاگرانی را که نمی‌خواهند معاصران خود را در حرکات و سخنان مدعوین جشن عروسی باز شناسند به خشم می‌آورد. با این همه کوکتو با این گونه نگاه کردن به چیزها از روبرو تهور عظیمی به خرج داده است، زیرا همان طور که **پیراندلو** نشان داده است، انسان چنان به تصورات خود پایبند است که وقتی آنها را آنچنان که هست نشان دهند، گوئی بلافاصله دلائل زندگی خود را از دست می‌دهد و دچار حالت عصبی می‌شود.

طبعاً بیشتر تماشاگران به خود زحمت نمی‌دهند که چیزی فراتر از ادا در آوردن‌های دلقک را ببینند، زیرا تئاتر نیز مانند موسیقی و قلمروهای دیگر ذهن، تازگیش جنجال آفرین است. «سوت زدن‌ها و هلهله‌ها»، روزنامه‌های فحاش، چند مقالهٔ حاکی از تعجب. سه سال بعد، همین جنجالگران کف می‌زنند و به یاد نمی‌آورند که قبلاً سوت زده‌اند. این داستان همهٔ آثاری است که قاعدهٔ بازی را عوض می‌کنند.

بر پایهٔ همین قطع رابطه‌ها، باله‌های روسی در واقع ریتم‌های تازه‌ای مناسب با روحیهٔ آشوبگر آغاز قرن بیستم را وارد عالم هنر کرده‌اند. **سرژ دو دیاگلیف** Sesge de Diaghilew در رواج دادن این تمایل نقشِ مؤثر داشت. نمایش *Parade* که پس از تقدیس بهار در سال ۱۹۱۷ به صحنه آمد، نعرهٔ جنگی او بود. او که مراحل متعددی را پشت سر گذاشته بود، از مرحلهٔ زندگی اولیه به مرحلهٔ زندگی خودکار روی آورد و با موسیقی **اریک ساتی** و در دکوری از **پیکاسو** این دوران را مجسم ساخت. سرژ دو دیاگلیف نه تنها موسیقی‌دان‌ها، بلک نقاشان پیشرو را نیز به همکاری دعوت کرد. کوبیست‌هائی مانند **براک**، **درن**، **خوان گری** و سوررئالیست‌هائی نظیر **کیریکو** و **میرو** دکورهای خیره‌کننده‌ای برای باله‌های او ساختند. لباس‌های رقاصان نیز این حالت پریانهٔ رنگ ها را تکمیل می‌کرد.

□

باله‌های روسی، با تأمین اتحاد بین رقص، موسیقی و نقاشی، تماشاگر را به پیوندهای ظریف موجود در رویاهای او رهبری می‌کند. از این رو سوررئالیست‌هائی مانند پی یر آلبربیرو P.A. Birot و به ویژه آنتونن آرتو Antonin Artaud (۱۸۹۶ـ۱۹۴۸) به این نتیجه می‌رسند که بازسازی تئاتر باید نخست از صحنه سازی شروع شود. حوالی سال ۱۹۱۸ پی‌یر آلبربیرو نوعی «پولی درام» (نمایش چندگانه) نوشت با عنوان *Le Bondieu*، که می‌بایستی با هنرپیشگان متعددی در دو صحنه که روی هم قرارگرفته بودند اجرا شود. روی یکی از آن دو صحنه، هنرپیشگان لباس‌های نمادین بر تن داشتند و همه به چهره‌شان نقاب زده بودند. یکی از آنها که Sovkipeu [۱] نام داشت، لباسش از نوعی تابوت تشکیل شده بود از چوب سیاه و در ارتفاع سرش دریچه‌ای قرار داشت که می‌توانست آن را باز و بسته کند. هنرپیشگانِ «گروه هماوازان» همه یکجا به درون یک قبای گشاد فرورفته بودند و فقط سرهای هر کدام از توی دریچهٔ قیف مانندی بیرون می‌آمد. تنها دو بازیگری که در دو انتهای این قبای عریض قرار داشتند هر کدام یک آستین داشتند. ولی برای ایجاد تضاد، بازیگران صحنهٔ دوم همان لباس شهری را پوشیده بودند.

اهمیتی که به صحنه‌سازی داده می‌شود، هدفی عمیق‌تر از یک نمایش ساده دارد. غایت مقصود چنان نمایشی، هدایت تماشاگر به سوی «حقیقت مطلق» است. چنان‌که در تئاتر شرقی، «این مجموعهٔ به هم فشرده از حرکات، نشانه‌ها، رفتارها، صداها که زبان کارگردانی و صحنه را تشکیل می‌دهد، این زبانی را که همهٔ نتایج جسمانی و شاعرانهٔ آن را روی همه سطوح آگاهی و در همهٔ جهات گسترش می‌دهد. و ضرورتاً اندیشه را وادار می‌سازد که شیوهٔ تعمقی را در پیش بگیرد که همانا **فلسفهٔ فعال** است.» در واقع برای آنتونن آرتو موضوع راستین تئاتر عبارت است از: «بیان زندگی با همهٔ وجوه و تجلیاتش و بیرون کشیدن تصویرهائی از این زندگی که دوست داریم خودمان را در آنها

۱. شکل تغییر یافتهٔ اصطلاح Sauve-qui-peut به معنی «الفرار».

بازیابیم.» تئاتر باید «برگردان واقعیت باشد»، البته نه این واقعیت روزمره و مستقیم که تئاتر را به مرور ایّام مقلد بیجان خودکرده است، بلکه واقعیت زنده و دهشتناکی که در آن، اصول واقعی زندگی مثل دولفین ها به محض اینکه سری نشان دادند، بلافاصله بر می‌گردند و در ظلمات آب پنهان می‌شوند. ــ باری، این واقعیت انسانی نیست، بلکه غیرانسانی است و باید گفت که انسان با عادات و اخلاق یا خصائصش تأثیر چندانی در آن ندارد.

آنتونن آرتو به تئاتر غربی همان انتقادی را وارد می‌داند که **آندره برتون** به رمان‌های به اصطلاح روانشناختی داشت و معتقد بود که تحلیل‌های احساسات در آنها فایدهٔ چندانی ندارند، زیرا حاکی از زندگی راستین هستند. تئاتر باید تماشاگر را به دنیای رویاها ببرد و دنیای غرایزی که «سفاک و غیرانسانی» باشد. باید بر حواس تماشاگران تازیانه زند، زیرا «حس» از «واهمه» جدا نیست.

آرتو می‌نویسد: «من پیشنهاد می‌کنم که در تئاتر به آن اندیشهٔ اولیهٔ جادوگری بازگردیم که روانکاوی فروید به سبک جدیدی از آن تقلید کرده است و عبارت است از اینکه برای درمان یک بیمار روانی او را وادار به اخذ یک نوع رفتار مشخص خارجی کنند.» اثری که نیروهای واپس زدهٔ انسان را بیان کند، او را از آن نیروها آزاد می‌کند. همان طور، صحنه سازی هم در حالی که تماشاگران را با وسائل تجسمی افسون می‌کند، باید آنها را در حالت جذبه فرو برد: «فقط شرق می‌تواند از تئاتر تصوری مادی و نه لفظی به ما بدهد. در آنجا تئاتر در مرزهای همهٔ آن چیزهائی است که در صحنه جریان دارد، مستقل از متن مکتوب. و حال آنکه تئاتر آن‌گونه که ما در غرب تلقی می‌کنیم وابسته به متن است و به متن محدود می‌شود.» برای غربیان تئاتر بخشی از ادبیات است و حال آنکه به عنوان مثال تئاتر جزیرهٔ بالی با همهٔ هستی سروکار دارد و کلمات در آن به آواز بدل می‌شود. «و بالاخره این تئاتر تبعیت فکر از زمان را کنار گذاشته است و مفهوم فکریِ تازه‌تر و عمیق‌تری به خود

می‌دهد که در حرکات و نشانه‌های والائی در حد دفع ارواح خبیثه است.»

آنتونن آرتو تکنیک کاملی برای نمایش به وجود می‌آورد: «تماشاگران در وسط قرار دارند و نمایش آنان را احاطه می‌کند.» تا بهتر بتوانند در هوای محیط بازیکنان دم بزنند. اصوات و صداها و فریادها به نسبت مقدار تأثیر ارتعاشی آنها در اعصاب به کار می‌روند. از انواع نورها بر حسب تأثیر رنگ‌های مختلف در بدن استفاده می‌شود. اشیاء به صورت عروسک‌ها در می‌آیند نقاب‌های بزرگ و عظیم به صور ذهنی تجسم خارجی می‌دهند. در نمایش باید «شدت عمل» باشد، زیرا «هر چیز که به کار است سبعیت و بیرحمی است.» تئاتر باید زندگی را شبیه به سیل مهیبی نشان دهد که در مسیر خود همه چیز را می‌کند و می‌برد.

«شدت عمل و خون چون به خدمت شدت فکر گمارده شود.» غرائز خونخواری و غارتگری تماشاگر را تصفیه و تهذیب می‌کند و او دیگر نمی‌تواند: «در بیرون، تسلیم اندیشهٔ جنگ و شورش و قتل جسورانه شود.» بنابراین تئاتر دارای «یک نیروی تغییر مسیر استثنائی است» نیروئی که به عقیدهٔ آنتونن آرتو، برای عصر یأس و نومیدی که در آن زندگی می‌کنیم، کمال ضرورت را دارد. چنین نمایشی از حدود تحلیل روانی نفسانیات و عواطف انسانی فراتر می‌رود، زیرا باید «با نوعی زندگی آزاد که فردیت انسانی را نفی می‌کند و انسان فقط بازتابی از آن است» برابری کند.»

بدین سان برای غربیان، هنر به کلی از زندگی جداست و حال آنکه وظیفهٔ آن باید روشن ساختن غنای بی پایان زندگی باشد، اما «عجز روانی غرب به راحتی سبب شده است که هنر را با زیبائی گرائی (Esthetisme) اشتباه کنند و گمان کنند که می‌توان نقاشی ای داشت که فقط به درد نقاشی بخورد، رقصی که فقط تجسمی باشد، و چنان است که گوئی بخواهند شکل‌های هنری را ببُرند و جدا کنند و روابط آنها را با همهٔ حالات عرفانی که می‌تواند در مواجهه با مطلق به خود بگیرند قطع کنند.»

۴ـ سینما

دوران شکل‌گیری سوررئالیسم تقریباً همزمان است با اولین موفقیت‌های سینمای صامت در میان مردم. سوررئالیست ها با حساسیتی که به هر چیز تازه یا «مدرن» داشتند طبیعی بود که سینما را شیوهٔ بیان شورانگیزی بشمارند و از آن استقبال کنند. اما جا دارد بگوئیم که علت توجه آنی آنها به سینما، نه تنها امکانات فنی یا نظام روائی آن، بلکه ظرفیت آن در تغییر عادت است. سینما قبل از هر چیزی یک وسیلهٔ انصراف خاطر است یا به عبارت بهتر «شگفتی آفرین». آندره برتون در یکی از نوشته‌های خود در سال ۱۹۵۱ چنین نوشت: «امر شگفت، که در برابر آن یک فیلم معین چندان ارزشی ندارد، عبارت از نیروی تأثیرگذاری در کسی است که اولین بار با آن روبرو می‌شود؛ چنین فردی، به ویژه در شهرهای بزرگ، وقتی که دلش بخواهد، از زندگی شخص خود جدا می‌شود، یکی از آن درهای بی صدا را باز می‌کند و وارد محیط تاریک می‌شود [...] در آنجاست که با رازی مطلقاً مدرن همدل می‌شود. این همان چیزی است که **آراگون** به عنوان مخدر تازه از آن نام می‌برد و می‌گوید: «آه، دوستان من، تریاک، رذالت‌های شرم‌آور، شرابخواری، همه از مد افتاده‌اند، ما سینما را اختراع کرده‌ایم...»

از این رو سوررئالیست ها شروع کردند به صورتی غیرعادی به سینما بروند. به شیوه‌ای که نخستین بار **ژاک واشه** و **آندره برتون** در نانت ابداع کردند: چون هدف شان این بود که در زندگی روزمره‌شان نوعی خروج از قاعده را از طریق تصویرهای سینمائی به ذهن خود بقبولانند، پس می‌بایستی این تصویرها را در خارج از گرد آمدن آنها در یک روایت فیلمی تماشا کرد. سوررئالیست‌ها وارد یک سالن سینما می‌شدند و بدون توجه به دنباله و پایان فیلم بیرون می‌آمدند و به سراغ سالن دیگر می‌رفتند، از فیلمی به فیلم دیگر بی آنکه کوچک ترین توجهی به سناریو فیلم داشته باشند. و تنها به تصویرهائی توجه داشتند که جدا از زمینهٔ روائی شان بهانه‌هائی می‌شد برای

رویا و ساختارهای خیالی.

در مورد فیلم هائی که آنها ترجیح می‌دادند، **میشل لیرس** M. Leiris چنین می‌گوید: «ما بیشتر از کمدی‌های امریکائی با احساسات بازی رقیق لذت می‌بردیم، یا آن فیلم های خشنی که اغلب در آنها اشخاص منحرفی را می‌دیدیم که پس از گذراندن تیره ترین زندگی ها اعادهٔ حیثیت می‌کنند و در میان بازوان زنی آرمانی می‌افتند. یا قهرمان مخاطره جوکه برای او انحراف و بازگشت فرقی نمی‌کند، زیراکه در هر دو حالت همان جهش ابتدائی را می‌بینیم برای خروج از مدار خویشتن.» به این آثار سینمائی می‌توان فیلم های... کمدین‌های بزرگ امریکائی (مثلاً **چارلی** یا **فاتی** (Fatty) را اضافه کنیم که با درگیری‌های مکررشان با پلیس و نظم آدم‌های معقول، یا منظرهٔ غول‌آسای خرابکاری‌هایشان (باکیک خامه‌ای یا با اتومبیل) و خلاصه با همهٔ حرکاتشان جاذبهٔ فوق‌العاده‌ای ایجاد می‌کنند.

□

پس سینما وسائل انتقال بی معطلی انسان را به دنیائی فراهم می‌کند که دیگر منطق روزمره بر آن حاکم نیست و در آن می‌توان در احساس همسانی با هنرپیشگان و ماجراهای خارق العادهٔ آنان زندگی کرد. در آنجا همه چیز ممکن است و خیال‌پردازی انسان به تمام معنی اقناع می‌شود...

به طور کلی سوررئالیست ها در فن سینماتوگرافی، مجموعه ای از وسائل را پیدا می‌کنند که مخصوصاً می‌تواند بازگوی رویاها و اشتیاق‌ها و فعالیت‌های ضمیر ناآگاه باشد. مونتاژ فیلم امکان می‌دهد که زمان و مکان را به کلی زیر و رو کنیم. واقعیت و خیال را در نمایشی محسوس درهم می‌آمیزد، تروکاژهای گوناگون به آدم امکان می‌دهد که یک تصویر ذهنی را هر قدر هم که رابطهٔ کمتری با واقعیت داشته باشد، عینیت ببخشد. شباهت ها دیگر فقط با

یک متن تلقین نمی‌شود. آمدن پلان های مختلف به دنبال هم، وضوح غیرقابل تردیدی به آن می‌دهد. در یک لحظه می‌توان ابری را که از برابر ماه می‌گذرد دقیقاً معادل تیغی دانست که چشمی را در می‌آورد (سگ آندلسی اثر **دالی و بونوئل**) بی‌آنکه مجبور شویم ادات «مانند» را به کار ببریم. از طرف دیگر اغلب می‌بینیم شرایطی که در آن تماشاگر می‌نشیند و فیلمی را تماشا می‌کند، چندان فرقی با رویا ندارد: بی توجه به دنیای خارج، غرق در ظلمت، و در حالت استراحت کامل، و...

از طرف دیگر سوررئالیست ها نمی‌خواهند که تماشاگر باقی بمانند. در طول سال ۱۹۳۵ سناریو یا مقاله‌های انتقادی می‌نویسند. برتون، الوار و مان ری شروع به تهیهٔ فیلمی به عنوان تجربهٔ تقلید هذیان سینماتوگراف را شروع کردند (که البته هرگز تهیه نشد، فقط چند عکس از آن در مجلهٔ Cahiers d'art (دفاتر هنر) چاپ شد. در سال ۱۹۵۱ سه نفر از سوررئالیست ها مجلهٔ «عصر سینما» را تأسیس کردند (از این مجلهٔ شش شماره منتشر شد که یکی از آنها به سینمای سوررئالیستی اختصاص داشت. **ر. بورد** (R. Borde) یک فیلم دربارهٔ **مولینیه** Molinier نقاش ساخت و **نلی کاپلان** Nelly Kaplan فیلم دیگری (با نوشتهٔ برتون) دربارهٔ **گوستاو مورو** G. Moreau. ضمناً سوررئالیست ها مدت درازی عضو هیئت تحریریهٔ مجلهٔ سینمائی پوزیتیف *Positif* بودند.

با وجود این، به رغم این توجه فراوان و مداوم، فیلم‌های کاملاً سوررئالیستی انگشت شمارند. اگر فیلم های **لوئیس بونوئل** و به ویژه سگ آندلسی را (که نمونهٔ کامل یک فیلم بلند سوررئالیستی است) استثنا کنیم، اغلب نکات سوررئالیستی را در فیلم های معمولی می‌بینیم که گوئی بی اختیار و به طور تصادفی وارد آن شده است. جالب توجه است که بگوئیم هنری که سوررئالیسم به بهترین وجهی می‌توانست در آن بیان شود، کمتر تسلیم سوررئالیسم شده است. زیرا چاپ کردن مجموعهٔ شعر ولو به خرج نویسنده نسبتاً آسان است، اما تهیهٔ فیلم به این آسانی نیست و در درجهٔ اول به سرمایهٔ

فراوان احتیاج دارد. تازه خرج تهیهٔ فیلم تنها یکی از موانع کار است. مسائل اخلاقی مطرح است و امکانات جلب تماشاگر و سودآوری فیلم. سینما به بهانهٔ مراعات ذوق مردم، به جای اینکه در استفاده از امکانات هنری ممکن آزاد باشد، معمولاً در اغلب موارد به بازسازی مبتذل واقعیت می‌پردازد... کمتر اتفاق می‌افتد که مسئله‌ای خلاف عقل و منطق روی پرده بیاید و چارچوبهٔ تعیین شدهٔ «حقیقت» را از هم بشکافد. سینما همیشه از ظرفیت های بیان انقلابی خود صرفنظر می‌کند: اقتصاد در سینما بر شعر غالب می‌شود و شعر فقط گاهگاه می‌تواند به صورت قاچاقی وارد آن شود.

پایان سخن

سوررئالیست ها از هنر زبانی ساختند برای بیان ناشدنی و هدف راستین آن را بیان کردند. هنرمند در همه حال الهام یافته‌ای است که حتی وقتی هم که با طبیعت سر و کار دارد، چهرهٔ تازه‌ای از جهان را برای ما روشن می‌کند. از این رو **آندره برتون** توانسته است صورتی از نویسندگان تهیه کند که با **ادوارد یانگ** و **سویفت** آغاز می‌شود، **پو**، **بودلر** و **رمبو** را در بر می‌گیرد و بالاخره به **پی‌یر رووردی**، **سن ژون پرس** و **رمون روسل** می‌رسد که هر یک از آنها به لحاظی سوررئالیست بودند.[1] تنها بعضی پیشداوری‌ها که در ذهن داشتند، مانع این شد که پیوسته **صدای سوررئالیستی** را بشنوند. صدائی راکه در آستانهٔ مرگ و بر فراز طوفان ندا در می‌دهد.

این جستجوی بی غرضانهٔ واقعیت دیگری که هنر را تشکیل می‌دهد، کم و بیش در زیر ظواهر فردگرائی پنهان مانده است و وقتی که خودآگاهی پیداکند با همهٔ وسعتش گسترش می‌یابد. و شاعران دیگر در غم این نیستند که کشف و شهود خویش را در قالبی که قابل فهم همه باشد ایضاح کنند. آشفته از این

۱. در بخش نمونه‌های آثار سوررئالیستی به «بیانیهٔ اول» مراجعه شود.

نگرانی که وضع بشری به آنها تحمیل کرده است خود را به دست اوهامی می‌سپارند که آنان را از عالم واقع دورتر و دورتر می‌کشاند.

رومانتیسم آلمان کوشش پرشوری بود برای اینکه به اسرار جهان پی ببرند. شاعران این مکتب کشف می‌کنند که زندگی درونی شان انعکاسی است از راز کیهان و می‌کوشند که خود در آن ذوب شوند و در آن دورانی که رومانتیک‌های فرانسوی در حالت درون‌نگری مطلق مانده بودند، آنها می‌کوشیدند که درون و برون (ذهنیت و عینیت) را در وحدتی متعالی همسان سازند.

«من» سرانجام در برابر این بی نهایتی که خود نشأتی از آن است ناپدید می‌شود. به عقیدهٔ **آندره برتون**: همهٔ تاریخ اندیشه از **آرنیم** به بعد، کسب آزادی از این عقدهٔ «من هستم» است که به تدریج در خودش گم می‌شود. مثالی که آندره برتون می آورد آن نکتهٔ فلسفی معروف رمبو است: «نادرست است که بگوئیم «من می‌اندیشم» باید گفت: «مرا می‌اندیشند... من دیگری است!»

هنر تجربهٔ راستینی است که در ورای فاهمه می‌کوشد که به یقین فلسفی برسد. همان‌گونه که **نووالیس** گفته است: «شعر و مطلق واقعی هستند.» در نظر گرفتن دنبالهٔ واقعیت های مرئی همچون نماد دنیائی نامرئی، ... وسیلهٔ دیگری است برای رسیدن به ناشناختنی.

سوررئالیسم در کشورهای دیگر

سوررئالیسم جنبشی است که در شعر و هنر فرانسه به وجود آمد و پایه و اساس آن کاملاً وابسته به ذوق فرانسوی است. گرچه فوتوریسم ایتالیائی را می‌توان از نظر کاوش در اعماق ذهن و کوشش برای نوآوری با سوررئالیسم مقایسه کرد، ولی موارد افتراق بیش از آن است که کوچک ترین اشتراک سبک و وحدت مضمون میان این دو مسلک ایجاد کند. در آلمان و روسیه و اسپانیا نیز قبل از فرانسه مطلقاً خبری از سوررئالیسم نبود. تنها مکتب «**پوئتیسم** Poétisme» که زودتر از بیانیهٔ سوررئالیسم برتون در چکسلواکی به وجود آمد، تا اندازه‌ای از سوررئالیسم فرانسه سبق می‌راند. این مکتب، شعر را «لودگی احساسات و مفاهیم یا یک حلقه فیلم مستان یا چراغ جادو» می‌داند که «در عالم دیوانگی مقدس استعارات» به سر می‌برد. به همین دلیل به جای اینکه این مسلک را پیشرو سوررئالیسم فرانسه بشماریم، باید آن را پیرو **ایماژیسم** انگلیس و امریکا و ادامه دهندهٔ سبک **آپولینر** به حساب آوریم.

با این حال، آراءِ سوررئالیسم به سرعت از چهار دیوار فرانسه بیرون رفت و در چهارگوشهٔ جهان جای پائی برای خود باز کرد. در سال ۱۹۳۶ نمایشگاه آثار سوررئالیست‌ها در لندن افتتاح شد. **آندره برتون** به کشورهای اروپای مرکزی و حتی تا جزایر قناری در اقیانوس اطلس مسافرت کرد تا با تبلیغ و سخنرانی، عقاید خود را ترویج کند. در نمایشگاه بین المللی سوررئالیسم که در

سال ۱۹۳۸ در پاریس افتتاح شد چهارده کشور جهان منجمله انگلستان و بلژیک و اسپانیا و سویس و چکسلواکی و یوگسلاوی و آلمان و افریقا و ژاپن و مکزیک و برزیل و ایالات متحدهٔ امریکا شرکت کردند. در سال‌های خونین ۱۹۴۵ ـ ۱۹۳۹ مرکز سوررئالیسم با خود آندره برتون به جزایر آنتیل و هائیتی و شبه جزیرهٔ فلوریدا منتقل شد و پس از جنگ دوباره به پاریس بازگشت.

در انگلستان شاعر بزرگی به نام **دیوید گاسکوین** D. Gascoyne در ۱۹۳۵ سوررئالیسم فرانسه را کشف می‌کند و کتاب دنیای اشارات را که در واقع نخستین اثر سوررئالیستی انگلیس است انتشار می‌دهد. سوررئالیسم انگلستان عکس العملی است در برابر شعر رئالیستی و اجتماعی **اودن** و **مک نیس** و **اسپندر**. یکی از معروف ترین شاعران انگلیسی نیمهٔ اول قرن بیستم به نام **دیلن تامس** Dylan Thomas (۱۹۵۳ـ۱۹۱۴) در آغاز به پیروی سوررئالیسم، هنرمندان را به طلب سرچشمه‌های درونی وجود انسان می‌خواند. عقیده دارد که «شعر حرکت موزون و الزاماً حکائی است که آدمی را از کوری پرده‌پوش به بینائی عریان هدایت می‌کند.» می‌گوید «من خارج از تصادم ناگزیر صور ذهنی می‌کوشم تا این صلح و آرامش موقت را که همان شعر است به وجود آورم.» و همین جاست که این شاعر از سوررئالیسم جدا می‌شود. آخرین اشعارش که رنج های بنی آدم را شرح می‌دهد و کمتر از آثار نخستینش دستخوش مستی الفاظ و استعارات است، «در تجلیل عشق به انسان و ستایش پروردگار» سروده شده است.

در اسپانیا نخست مخلوطی از فوتوریسم و دادائیسم و سوررئالیسم با دو نام جدید به میدان آمد: یکی مکتب «**اولترائیسم** Ultraïsme» در سال ۱۹۱۹، و دیگری مکتب «**کرئاسیونیسم** Gréationnisme» در سال ۱۹۲۵. اولترائیسم، که معروف ترین شاعرش **گیرمو د توره** Guillermo de Torre نامیده می‌شود اعلام می‌کند که شعر با گذشته پیوند ندارد. کرئاسیونیسم به رهبری شاعری اهل شیلی به نام **ویسنته هویدوبرو** Vicente Huidobro که در مکتب های تندرو فرانسه

پرورش یافته و اشعاری نیز به زبان فرانسه سروده، می‌خواهد «شعر بیافریند همان‌گونه که طبیعت درخت می‌آفریند.» **خرالدو دیگو** Geraldo Diego که هواخواه مکتب اخیر است اشعاری پر از احساسات تغزلی و صور سوررئالیستی می‌سراید و گاهگاه نیز از اسالیب کهن شعر اسپانیائی تبعیت می‌کند. شاعر دیگر اسپانیائی که در این مکتب پرورده شده **پدرو سالیناس** Pedro Salinas است که نخست به تبع **پل والری** اشعار محکم و منظم و غامض می‌سراید، سپس به کشف نواحی پنهان حافظه می‌رود و دنیا را مجموعه‌ای از اشکال و مفاهیم متشتت و پراکنده می‌داند. ولی بزرگ‌ترین شاعر سوررئالیست این کشور **فدریکو گارسیالورکا** F.G. Lorca از شهیدان راه آزادی و جنگ داخلی اسپانیاست (۱۹۳۶ــ۱۸۹۹). این شاعر نخست به شیوهٔ اولترائیسم چند قطعه شعر محکم و زیبا می‌سازد و سپس با کتاب «شاعر در نیویورک» به سوررئالیسم محض رو می‌کند. اساس شعر لورکا متکی بر ترانه‌های عامیانه است که در قالب هنر شاعرانه و تخیل خلاق او ریخته شده. لورکا هم شاعر و هم موسیقی‌دان و هم نقاش و هم نمایش‌نویس و هم سخنرانی چیره‌دست است، ولی معاصرانش او را آخرین شاعر حماسه سرای اسپانیا می‌دانند. از دیگر شاعران سوررئالیست این کشور می‌توان **رافائل آلبرتی** R. Alberti را نام برد که مانند لورکا قصص عامیانه را در شعر می‌آورد. معروف‌ترین اثر او منظومهٔ شاعر در کوچه است که عقاید سوررئالیستی و کمونیستی و رومانتیک او را شرح می‌دهد. آخرین مجموعهٔ اشعار او به نام در میان دریا دلهرهٔ انسان معاصر را که پیوسته با خاطرات و رؤیاها و امور روزمرهٔ زندگی دست در گریبان است بیان می‌کند. از دیگر شاعران سوررئالیست معروف اسپانیائی می‌توان **ویسنته الکساندره** Vicente Alexandre و **لوئیس سرنودا** Luis Cernuda را ذکر کرد.

در یونان نخست شاعری به نام **امبیریکوس** Embiricos در سال ۱۹۳۵ سوررئالیسم را وارد آن کشور می‌کند. پس از جنگ جهانی دوم، سوررئالیسم به طرز شگفت آوری وارد شعر یونان می‌شود. شاعران بزرگی نظیر **الیتیس**

Elytiss و **گاتسوس** Gatsos دست پروردهٔ این مکتب اند.

در سوئد نخست آرتور لوندکویست A. Lundkvist آثار شاعران سوررئالیست فرانسوی را به سوئدی ترجمه می‌کند و بدین‌طریق این مکتب تازه را به هم‌میهنان خود می‌شناساند. بزرگ ترین شاعر سوررئالیست سوئدی **گونار اکلوف** Gunnar Ekelöf است، که به رغم اعتراض خودش، او را از پیروان این مکتب به شمار می‌آورند.

بزرگ‌ترین شاعر قرن بیستم **چکسلواکی**، یعنی **ویتسلاونزوال** Vitezslav Nezval از نخستین کسانی است که بر اثر نفوذ سوررئالیسم فرانسه در جستجوی قالب های تازهٔ کلام بر می‌آید و عنان شعر را به دست اوهام و تخیلات ذهن می‌سپارد. سیر تحول شاعرانهٔ **نزوال** بی‌شباهت به آراگون و الوار و تزارا نیست: یعنی شاعر پس از پیروی سبک آپولینر در راه سوررئالیسم می‌افتد و از آنجا به انقلاب و از انقلاب به رئالیسم سوسیالیستی می‌رسد. در آخرین منظومه‌ای که با عنوان نغمهٔ دهکدهٔ من سروده، این شاعر، ویرانی جهان کهنه و دورنمای دنیای آینده را تصویر می‌کند و سپس خطاب به «نسل پیردل تهی» یعنی نسلی که «دوستدار زرق و برق بود» و «بار دو جنگ خونین را به دوش کشید» چنین می‌گوید:

> «اکنون می‌توانی گریه کنی که یادگار قرن های تو فرو ریخته است و دنیای تازه‌ای می‌خواهد از میان خرابه‌ها سر بر آورد.»

فراموش نکنیم که هیچ کشوری نیست که از نفوذ سوررئالیسم بر کنار مانده باشد. شاعران و هنرمندان بزرگی مانند Alberto Savinio در ایتالیا، و Gustaf Munchz Patersen در دانمارک، و Ion Barbu در رومانی، و Tibor Déry (رمان نویس) در مجارستان از پیروان این مکتب به شمار می‌روند. حتی در مصر، پس از جنگ جهانی دوم، مجله‌ای به نام «*La Part du Sable*» که به چاپ آثار سوررئالیست ها اختصاص داشت به زبان فرانسه در قاهره منتشر می‌شد.

مدخلی بر فلسفهٔ سوررئالیسم

فردیناند آلکیه[1]

سوررئالیسم، از آغاز تا پایان، از **آندره برتون** الهام گرفته و تحت رهبری او بوده است. بر پایهٔ نوشته‌های نظری او مکتبی شکل گرفت و پرورده شد که باید گفت ضوابط آن فقط جنبهٔ زیبائی شناختی نداشت. در واقع سوررئالیسم مفهومی کلی از انسان و رابطهٔ او با دنیا و جامعه را مطرح ساخت: از قلمرو هنر بسیار فراتر رفت و پیوسته با جهت‌گیری‌های اخلاقی و سیاسی تعاریفی از خود ارائه داد. حتی می‌توان در نظر گرفت که تقریباً همهٔ دفع و طردهای اساسی که از جانب سوررئالیسم صورت گرفت، نه به دلیل تباین‌های زیبائی شناختی و نه آن‌گونه که برخی ادعا کرده‌اند به دلیل مسائل شخصی، بلکه بر اساس ملاحظات رفتاری و اخلاقی بوده است. برتون در سال ۱۹۴۶، با توجه به مشاجرات گذشته، در متنی با عنوان اطلاعیه به مناسبت تجدید چاپ بیانیهٔ دوم *Avertissement pour la réedition du second manifeste* چنین نوشت: «در مسائل مربوط به اشخاص، معمولاً دیرتر از همه دخالت می‌کردیم و این قبیل مسائل را به اطلاع عموم نمی‌رساندیم مگر اینکه در آنها به وضوح و به طور

۱. Ferdinand Alquié فیلسوف فرانسوی (۱۹۰۶ـ ۱۹۸۵) استاد فلسفه در دانشگاه مون پلیه و استاد تاریخ فلسفهٔ مدرن در دانشگاه سوربون بود. در ۱۹۵۵ کتابی با عنوان فلسفهٔ سوررئالیسم منتشر کرد. در سال ۱۹۶۶ جلسات بحث دربارهٔ سوررئالیسم را در سالن «سریزی» رهبری کرد. آثار دیگری نیز دربارهٔ دکارت و فلسفهٔ کانت نوشته است. در اواخر عمر چاپ تازه‌ای از مجموعهٔ آثار دکارت و نیز آثار فلسفی کانت تحت سرپرستی او منتشر شد.

چشمگیری به تاریخ نهضت ما و به اصول اساسی که در آنها توافق کرده بودیم تخطی می‌شد. ما چه در گذشته و چه اکنون، برای مقابله با جنبه‌های متغیر مسئلهٔ زندگی قضاوتی آزاد و قابل تغییر داشتیم و داریم، اما در عین حال تأکید داریم بر اینکه تعدادی از تعهدات متقابل ــ یا جمعی ــ را که از دوران جوانی به آنها پابند بوده‌ایم نقض نکنیم.» انسان در برابر صداقت این تحلیل چاره‌ای جز تسلیم ندارد.

آزادی فکر

سوررئالیسم که یک پدیدهٔ جمعی است از ملاقات ها و برخوردهای چندی زاده شده است (در آغاز، ملاقات برتون و آراگون، سوپو، الوار، ارنست، پره، بارون، کرول، دسنوس، موریز...) اما این ملاقات ها معنی دیگری نداشت جز اینکه اشخاصی را گرد هم می آورد که مسائل معینی را حلاجی می‌کردند، خشم معینی را بر ضد نظم موجود بر می انگیختند و امید واحدی را در دل می‌پروراندند. همچنین بجاست که به ملاقات گروه فرانسوی و گروه‌های خارجی اشاره کنیم که ناگهان پی برده بودند به اینکه درد مشترکی دارند. از نوع ملاقاتی که در بلژیک پل نوژه P. Naugé، مسنس Mesens و رنه ماگریت R. Magritte راگرد هم آورده بود.

به هنگام مطالعهٔ اولین متون سوررئالیستی دشوار است که بتوانیم از میان حالات عاطفی شدیدی که در آنهاست عقیدهٔ ثابتی را استخراج کنیم. اما می‌توان توجه داشت که اشتغال فکری مشترکی در همهٔ این متون جلوه‌گر است: تأمین آزادی مطلق برای اندیشه.

جنگ ۱۹۱۴ــ۱۹۱۸ گذشته از فلاکت های متعددی که به بار آورد، به نظر می‌رسید که این آزادی را هم سخت به خطر انداخته است. پس قبل از هر چیزی ایجاد شرایطی برای تأمین آن در میان بود. چنین بود اولین دغدغهٔ سوررئالیست‌ها و این نکته به ویژه قابل توجه است که اندیشهٔ آنها چون متکی

بر عکس‌العملی برضد جنگ بود، جنگی که برتون در آن فقط «گندابی از خون و بلاهت و لجن» می دید، مستقیماً به خود جنگ نمی پرداخت. آنچه در آغاز توجه سوررئالیست ها را به خود جلب کرد، بیشتر این بود که آیا ممکن است ذهن آدمی به خود اجازه ندهد به چنین حوادثی آلوده شود؟ و بیشترین ستایش آنها متوجه خود این اشتغال فکری بود. ژاک واشه را از این رو تحسین می‌کردند که در پرتو طنز توانسته بود خود را نجات دهد. آپولینر نیز که شعر جنگ را هم گفته بود، توانسته بود در سایهٔ شعر، خود را از وحشت آن برهاند. برتون وقتی که بعدها در گریز *Clé des champs* نوشت که زیبائی «پناهگاه بزرگ» است، در واقع این اندیشه و الهام راکشف کرد.

طنز و شعر در نظر سوررئالیست‌ها وسائلی است که فکر در سایهٔ آنها استقلال خود را اعلام می‌کند؛ خود را از جزمیگری که در عین حال زندگی روزمره بار آن را به دوش می‌کشد می‌رهاند. در این مسیر حتی دیوانگی هم می تواند مفید باشد و در تأمین پیروزی اصل اشتیاق بر واقعیت مؤثر باشد. برتون از تأثیری که یک بیمار روانی در مرکز روانپزشکی «سن دیزیه» Saint Dizier در رشد اندیشهٔ او داشته است سخن می‌گوید. این بیمار جنگ را نمایشی ساختگی می‌شمرد و می‌گفت که زخم های سربازان هم ظاهری است و از این قبیل... گفتگو با این بیمار فکر اولیهٔ مدخلی بر گفتار دربارهٔ واقعیت کمتر را به آندره برتون الهام کرد. و اگر کلی‌تر حرف بزنیم باید بگوئیم که می‌توان سرچشمهٔ تمایل او را به فلسفهٔ ایده آلیستی، چه فلسفهٔ برکلی باشد و چه فلسفهٔ فیشته و حتی سرچشمهٔ فکر سوررئالیته (واقعیت برتر) را در همین ملاقات دید.

امید، عصیان و انقلاب

آزاد کردن فکر در وهلهٔ اول مخالفت با آن چیزی است که مسیر آن را تعیین می کند. بدین‌سان در سوررئالیسم می توان جنبهٔ عصیان و انکار مشاهده

کرد. این جنبهٔ راگاهی به نیهیلیسم و شیطان پرستی تعبیر کرده‌اند. و باید تصدیق کرد که ظاهراً سوررئالیست‌ها با هرگونه نظمی به مخالفت برخاسته‌اند: کفر می‌گویند، اندیشهٔ وطن‌پرستی را دور می‌اندازند، حتی گاهی به مدح جنایت می‌پردازند و افتضاح‌هائی که گهگاه برپا کرده‌اند ناشی از همین است. در بیانیهٔ دوم می‌بینیم: «هر کاری کردنی است، همهٔ وسائل برای درهم ریختن فکر خانواده، میهن و آئین باید مجاز باشد.» اما نکتهٔ حائز اهمیت این است که در برابر معارضه‌های بی شمار سوررئالیسم امید مثبتی راکه در خاستگاه آن قرار دارد نباید فراموش کرد. سوررئالیسم بدبینی نیست. آنچه بر سرتاسر آن حاکم است، آن انتظاری است که رمبو «زندگی حقیقی» می نامد.

سوررئالیسم آکنده از عناصر «سیاه» است یعنی نفوذ ساد، لوتره آمون و بسیاری از نویسندگان رومانتیک. از سوی دیگر، احساس های کینه، احساس گناه در ضمیر پنهان و ترس (میشل لیریس M. Leiris بخصوص از وجود ترس در خودش سخن گفته است.) در کنار همهٔ عصیان‌های آنها قرار دارد. اما اشتیاق‌هائی که به سوررئالیسم الهام می‌دهند مثبت‌اند. این اشتیاق‌ها امید زیستن و دوست داشتن را، هیجان در برابر زیبائی تکان دهنده را و انتظار نشانه‌هائی راکه به هستی ما معنی می‌دهد در دل زنده می‌کنند. برای نمونه می‌توان به یک شعر مالارمه وار برتونْ اشاره کرد که در سال‌های آغاز راه یعنی ۱۹۱۳ به پل والری تقدیم کرده است. شعر با این پرسش قطع می‌شود «به چه کسی امید می‌بندی؟ ایمان به زندگی را از کجا آورده‌ای؟» این پرسش پس از آن، پرسش دائم او از خویشتن و سؤال همهٔ سوررئالیست ها خواهد بود. به عنوان مثال در یکی از پرسشنامه‌های معروف شان این سؤال دیده می‌شود: «چه نوع امیدی به عشق می بندید؟»

تصمیم به نفی و انکار بیانگر ورود موقت اغلب سوررئالیست های آینده به سال ۱۹۱۹ به نهضت «دادا» است و پیوستن آنها به تریستان تزارا. مثبت بودن الهام و نقشهٔ آینده‌شان سبب می‌شود که آنها دو سال بعد، با این جریان

قطع رابطه کنند. و در ۱۹۲۴ بیانیهٔ سوررئالیسم با پیامی به بچه‌ها آغاز می‌شود. و «ایمان»، یعنی اعتماد حیاتی و فطری را که بی‌مرگ است در برابر زندگی فریبندهٔ واقعی قرار می‌دهد. انسان را یک «خیالباف محتوم» و به دنبال آن، مخیله را نیروی تحقق و وسیلهٔ سلامت می شمارد. متون ماهی محلول نیز که در آنها نوعی آشفتگی هوس‌آلود حاکم است ما را در حال و هوائی کاملاً متفاوت با نفی‌گرائی دادا قرار می دهند.

اما خیالبافی عمل نیست و انسان وقتی می‌خواهد زندگی را عوض کند نمی‌تواند تنها به خیال آن دل خوش کند. اولین اقدام سوررئالیست‌ها رفع تعهد از خودشان بود و ترک واقعیتی که جنگ، در تجربه‌ای گویا، رسوائی آن را نشان داده بود. دومین تجربه، برخلاف تجربهٔ اول، تجربهٔ تعهد بود. تعهد به اندیشهٔ عصیان مطلق جانشین انقلاب شد.

روابط سوررئالیست ها با حزب کمونیست، لحظه‌ای جنبهٔ اتحاد و وحدت داشت و سپس دشمنی شدید. اما در این میان تزلزل ها و تردیدهای آشکار، نشانهٔ نوعی تنش درونی و اضطراری بود. «مارکس گفته است تغییر دادن دنیا، رمبو گفته است عوض کردن زندگی، این دو دستورالعمل هر دو برای ما به یک معنی است.» این جملهٔ برتون در واقع این درگیری را خلاصه می‌کند: برای سوررئالیست ها، در موافقت و مخالفت با هر چیزی، هدف یگانگی این دو امر کاملاً متفاوت بود. و این امکان نداشت مگر با قائل شدن تقدم برای یکی از آن دو.

سوررئالیست‌ها بسیار زود پی بردند که ورود به حزب کمونیست و فعالیت برای تغییر جامعه، چشم پوشی از جستجوهای صرفاً درونی و رشد تفکر فردی بود. برعکس خود را وقف این جستجوها و این رشد کردن، چشم‌پوشی از فعالیت صرفاً انقلابی را ایجاب می‌کرد. سوررئالیست ها هرگز نتوانستند که از میان این دو وظیفه یکی را انتخاب کنند. در هر حال، هرگز نتوانستند از شرهای [illegible] دوری گزینند که هدف، وسیله را توجیه می‌کند،

در نقاشی تسلیم «رئالیسم سوسیالیستی» شوند و از نظر اخلاقی، محاکمات مسکو را تأئید کنند. این مسائل برای آنها سبب نفاق های دردناکی شد. اما در عین حال وسیله‌ای بود برای اینکه تأیید کنند که از آنچه امید انسان‌ها را تشکیل می‌دهد هیچ فرو نگذارند.

در واقع به نظر می‌رسد که مارکسیسم چندان تناسبی با سوررئالیسم ندارد. در نظر مارکس رابطهٔ بنیادی بین انسان و طبیعت‌کار است. در نظر برتون این رابطه از شیفتگی و عشق ساخته شده است. در نظر مارکس اندیشه وقتی می‌تواند آزاد شود که جامعهٔ بی طبقه تشکیل شده باشد. از همان بیانیهٔ ۱۹۲۴، برتون از آزادی اندیشه‌ای که به ما عرضه کرده است سخن می‌گوید: معتقد است که از هم اکنون، اندیشه در سایهٔ تخیل می تواند اغلب زنجیرهای خود را بگسلد و آن نقطهٔ والائی را ببیند که همهٔ تضادها از میان خواهد رفت. پس مجاز است که بدون تشکیک در صداقت و ارادهٔ انقلابی سوررئالیست‌ها، در نظر بگیریم که اصول اندیشهٔ مارکسیستی و اندیشهٔ سوررئالیستی با هم متفاوتند و در تضادند. این اختلاف برتون را رهبری می‌کند که باز هم بیشتر به مارکس و اندیشمندان اجتماعی رجوع کند و هیچ چیز انسانی را نیز فدا نکند. اثری از او با عنوان چکامه برای شارل فوریه *Ode á Chrles Fourier* شاهد این مدعاست.

خودکاری و تصادف

برتون در مدخلی بر گفتار دربارهٔ واقعیت کمتر از خود می‌پرسد: «آیا کم مایگی دنیای ما اساساً ناشی از قدرت بیان ما نیست؟» چنین سؤالی نشانهٔ توجهی است که سوررئالیست‌ها به مسئلهٔ زبان دارند. با این همه توجه، توجه ادبی ــ به معنی رایج این کلمه ــ نیست، بلکه بیشتر به اهتمامی که به تحقیقات علمی جان می‌بخشد نزدیک است. «تجربه»های سوررئالیستی متعدد است. یعنی در دوره‌ای که «دورهٔ خواب‌ها» خوانده می‌شود، سوررئالیست‌ها می خواهند که از ضمیر ناخودآگاه، از دیوانگی، و از حالات وهمی بهره‌برداری کنند. به گلولهٔ

کریستال غیبگوها خیره می‌شوند، از احضار ارواح بدشان نمی‌آید، و طرح‌های مربوط به «مدیوم» ها را مطالعه می‌کنند. و بیانیهٔ ۱۹۲۴ سوررئالیسم را چنین تعریف می‌کند: «خودکاری روحی محض که از طریق آن می‌کوشند به طور شفاهی یا مکتوب و یا شیوه‌های دیگر طرز عمل واقعی اندیشه را بیان کنند.» [...] سوررئالیسم متکی به واقعیت متعالی اشکالی از تداعی است که قبل از آن به آنها توجه نشده بود.» واقعی و واقعیت حاکی از نوعی اشتغال فکری علمی است.

با این همه چگونه «اشکالی از تداعی» می‌تواند «واقعیت متعالی» فراتر از منطق خاص مدرکه را داشته باشد؟ و چرا باید کارکرد ناآگاه اندیشه، واقعی‌تر از کارکرد عقلانی آن تلقی شود؟ از این نوع طبقه بندی نمی توان چیزی فهمید مگر با توجه به تأثیر و حتی جاذبه‌ای که در آن روزها روانکاوی بر روی سوررئالیست‌ها اعمال می‌کرد: آنها عقیده دارند که واقعیت عمیق حالت روانی انسان، در ضمیر ناخودآگاه او نهفته است و برای این ضمیر ناخودآگاه واقعیتی هستی شناختی قائل می‌شوند که آگاهی روشن ما به درجهٔ بسیار کمی از آن بهره مند است. آنچه سوررئالیست‌ها می‌خواهند، کشف همهٔ آن چیزهائی است که به نظر می‌رسد در انسان پنهان است. شیفتگی آنها به ساد و لوتره آمون از آنجا ناشی است که این نویسندگان جرأت کرده‌اند رشتهٔ نوری بر این مناطقی از روح بیفکنند که پیش از آنها در ظلمت محض بود.

پس آنها قبل از هر چیزی می‌کوشند که از اجبار «اندیشهٔ نظارت شده» فرار کنند. بدون موضوع پیش بینی شده، بدون نظارت منطق، زیبائی‌شناسی یا اخلاق بنویسیم. بگذاریم آنچه در درون ما می‌خواهد به زبان تبدیل شود ولی سانسورآگاه ما از آن جلوگیری می‌کند، بیرون بریزد. چنین است نگارش خودکار که سوررئالیسم ادعا دارد به وسیلهٔ آن «گفتار» های پنهانی را که در ما هستند و ما را تشکیل می‌دهند، آزاد می‌کنیم و ظاهر می‌سازیم. اولین شماره‌های انقلاب سوررئالیستی جای مهمی را به چنین «تولیداتی» اختصاص

دادند، با این همه فن نگارش خودکار در میان سوررئالیست‌ها پس از مدت کمی متروک شد.

به میان کشیدن «تصادف» را که آن هم کار سوررئالیست‌هاست، نباید با «نگارش خودکار» از یک نوع شمرد. هرچند که هر دو روش جنبهٔ مشترکی دارند و آن کنار گذاشتن هر گونه اقدام عقلانی است، اما فرق اساسی با هم دارند: در نگارش خودکار خودانگیخته‌ترین چیزهائی را که در درون ما وجود دارد رها می‌کنیم که بیان شوند؛ اما در مورد تصادف، انسان منتظر نوعی تجلی یا اشراق است. ملاقاتی کاملاً برونی که ما خودمان از نظر فکری آن را ترتیب نداده‌ایم. در اینجا آزادی ذهن به صورتی کاملاً متفاوت ظهور می‌کند و در قلمرو قدرت شخص ماست که به هر قرب جواری معنی خاصی بدهیم. پس نقطهٔ عزیمت عینی و اختیاری است. به این مفهوم، بیانیه چنین می‌گوید: «شعر نامیدن آنچه با سرهم کردن کاملاً بی علت... عناوین و یا تکه‌هائی از عناوین که از روزنامه‌ها بریده شده است به دست می‌آید.»

بازی‌ها، که در میان گروه سوررئالیست سخت رواج دارد، بر همین اصل استوار است. ژرژ هونیه در گلچین کوچک اشعار سوررئالیستی آن بازی را که «لاشهٔ خوشگوار» نامیده می‌شود چنین شرح می‌دهد:

«پنج نفری دور یک میز می‌نشینید. هر یک از شما، بی‌آنکه دیگران ببینند، روی برگه‌ای اسمی را که می‌بایستی مبتدای یک جمله قرار بگیرد یادداشت می‌کند... شما این کاغذ تا شده را به صورتی که نوشته‌تان دیده نشود به رفیق سمت چپ تان رد می‌کنید و در همان حال از رفیق دست راستی تان کاغذی را به همان ترتیب آماده شده است می‌گیرید و به اسمی که نمی‌دانید چیست اضافه می‌کنید... بالاخره همین روش را در مورد فعل و بعد در مورد اسمی هم که باید مفعول صریح آن باشد به کار می‌برید، الغ.» مثالی که کلاسیک شد و نام خود را به این بازی داد، اولین جمله‌ای بود که به ترتیب بالا به دست آمد: «لاشهٔ خوشگوار شراب تازه را خواهد نوشید.»

قرار دادن سؤال و جواب هائی که هر کدام جداگانه به دست آمده بود، به دنبال هم، سؤال و جواب سوررئالیستی را طبق فرمول بالا تشکیل می‌داد:

ــ عشق به زندگی چیست؟

ــ تیله‌ای است در دست یک بچه مدرسه.

و در نقاشی نیز شیوهٔ «کولاژ» شبیه روش بالاست. آراگون در معارضه با نقاشی *La peinture au défi* آگاهمان می‌کند که ماکس ارنست در نمایشگاه ۱۹۲۰، تکه‌های عکس را به یک طرح یا نقاشی می‌چسباند، یا تکهٔ طراحی شده یا نقاشی شده را به یک عکس، تصویر بریده‌ای را به یک تابلو و یا به تصویری دیگر اضافه می‌کرد...» بدین‌سان در کار «کولاژ» نوعی «ادامهٔ شخصیت» را می‌بیند و اعلام می‌دارد که به دنبال تحولی که آثار مارسل دوشان، آرتور کراوان و فرانسیس پیکابیا را در بر می‌گیرد، هنر دیگر حالت فردی بودن خود را از دست داد.»

ملاقات و کشف

این جستجوها بی‌شک جزئی است از طرحی برای ویرانی منظم هنر کلاسیک و ادبیات. در بیانیهٔ اول می خوانیم: «یکی از غم انگیزترین راه هائی که از هر جا سر در می‌آورد.» اما اگر تصور کنیم که به میان کشیدن «تصادف» برای سوررئالیست‌ها فقط جنبهٔ منفی و کاهنده داشته است به راه غلط رفته‌ایم. محاکمهٔ «من» و «شخصیت» و جستجوی شاهکار بی‌نویسنده را بی‌تردید می‌توان پذیرفت و نیز در انتهای این محاکمه و این جستجو، کشف و اشراق وجود دارد. فراموش نکنیم که برتون در تحقیق دربارهٔ عشق اعلام می‌دارد که: «رفتن به دنبال حقیقت ریشهٔ هر فعالیت ارزشمند است.» و از طرف دیگر در بیانیه می‌نویسد که: «ارزش صور خیال وابسته به زیبائی جرقه‌ای است که می‌زند.» ملاقات‌ها با توجه به مفهوم کشفی که در آنها هست مورد توجهند. باری، هر کشفی زیبا و حقیقی است و نشانه‌ای از امر شگفت در آن هست.

سوررئالیسم نفی ارزش‌ها نیست، بلکه جستجوی ارزش‌های تازه است. و باز، یکبار دیگر، رفتن به دنبال «زندگی حقیقی» است که رمبو از آن سخن گفته است.

این «زندگی حقیقی» را برتون ورای تضادهائی می‌داند که دائم در افشای آنها می‌کوشد. در گریز می‌نویسد: «تضادهائی که به اشتباه مفهوم نشدنی می‌شمارندشان، و به صورت تأسف آوری در طول قرون عمیق تر شده‌اند و موجدان واقعی درد و رنجند: تضاد دیوانگی و عقل ادعائی [...] رویا و عمل [...] تصور مغزی و درک جسمانی» و سپس در بیانیهٔ دوم می‌نویسد: «همه چیز به آنجا می‌رسد که تصور کنیم نقطه‌ای از ذهن و اندیشه وجود دارد که در آن زندگی و مرگ، واقعی و خیالی، گذشته و آینده، ارتباط پذیر و ارتباط ناپذیر، عالی و دانی، دیگر مخالف هم شمرده نشوند.» از طرف دیگر برتون می‌داند که به این نقطه‌ای که می توان به «نقطهٔ متعالی» تعبیر کرد، نمی‌توان دست یافت، و در عشق دیوانه وار می‌گوید: «اگر آن نقطه، دیگر متعالی نبود، من هم از انسان بودن باز می‌ماندم.» پس سوررئالیسم به این نتیجه می‌رسد که از این پس آن نقطهٔ متعالی را «نشان دهد.»، «خود ببیند» و کاری کند که «دیگران هم ببینند.» چنین است «امید بزرگ» او. و الوار در نشان دادن می‌نویسد: «امید یا نومیدی است که برای رویا بین بیدار ــ برای شاعر ــ عمل مخیلهٔ او را تعیین خواهد کرد.»

بدین‌سان در برداشت سوررئالیستی مخیله، می‌توان دو جنبه تشخیص داد. سوررئالیست ها تخیل را نوعی نیروی سازنده تلقی می‌کنند (در طپانچهٔ مو طلائی می‌خوانیم: «خیالی چیزی است که رو به واقعی شدن دارد.») مخیله متمایل است ادراک را باز یابد که فقط ضرورت های زندگی روزانه، او را از آن جدا کرده‌اند. زیرا تخیل و ادراک در نظر سوررئالیست ها محصول از هم پاشیدن یک نیروی اولیهٔ واحدند که می‌خواهند همدیگر را بازیابند. از سوی دیگر مخیله قدرتِ دادن یا کشف یک معنی در هر ملاقاتی است. در اینجا صور

خیال پرتو می‌افکند و کشف می‌کند و قدرت و آزادی اندیشه را نشان می‌دهد.
این نظریهٔ صورت خیالی (ایماژ) به عنوان قرابت عیانگر دو واقعیت بی رابطهٔ منطقی، از «پی یر روردی» گرفته شده است. اما در عین حال نیروی خود را از اندیشهٔ رومانتیک «پیوندها» می‌گیرد. از سمبولیسم فرویدی، از علوم باطن و برداشت شباهت ها در آن، از فلسفهٔ نوافلاطونی و از سنت ودائی، الخ... از این روست که بازی های سوررئالیستی، عامل وحدت گروه هستند. همه همچون شعر، سرچشمه‌های کشف و شهودند. اگر آنها را به فعالیت تجربی که کار اولیهٔ سوررئالیست‌ها بود، اضافه کنیم، می‌بینیم که سوررئالیسم اساساً جستجوی همهٔ نشانه‌هائی است که ما بیرون از دید کاملاً مکانیستی دنیا، و از واقعیت اسرارآمیز برتر می‌گیریم. و بر این پایه است که می‌توانیم برداشت های سوررئالیست‌ها را از زیبائی، عشق و از تصادف عینی بفهمیم.

زیبائی و عشق

متون سوررئالیستی که به زیبائی مربوط می‌شوند، اغلب با هم متضادند. گاهی زیبائی و هنر در آنها تحقیر می‌شوند و گاهی به عنوان ارزش‌های متعالی تلقی می‌شوند. اما این تضاد فقط ظاهری است. آنچه سوررئالیسم محکوم می‌کند، زیبائی نمایشی جدا از زندگی است. آن زیبائی که ما را زیر و رو نمی‌کند، آنچه در جستجویش است زیبائی تکان دهنده است و همان طور که برتون می‌گوید، «تشنج آور.» برتون آنگاه از «رعشه‌ها»، «نداهای مقاومت ناپذیر»، و حالاتی که انسان را «میخکوب می‌کند.» سخن می‌گوید و در گریز می‌نویسد: «امروز چنان است که گوئی چنین آثار شاعرانه و تجسمی [...] چنان قدرتی بر اذهان اعمال می‌کنند که از هر جهت از اثر هنری فراتر می‌رود [...] چنان که گوئی این آثار مهر کشف و شهود را بر خود دارند.» بدین‌سان می‌توان گفت که با سوررئالیسم، شعر، از ادبیات به «قلب زندگی» لغزیده است.
دربارهٔ نقاشی سوررئالیستی نیز می‌توان به همین روال سخن گفت: فکر

این نقاشی نیز جنبهٔ تجسمی یا زیبائی شناختی ندارد و در کار نقاشانی مانند دالی، تانگی یا ماگریت می‌توان صناعتی شبیه صناعت نقاشان بسیار قدیمی پیدا کرد. در عوض، موضوع هائی که انتخاب می‌کنند، با نزدیکی غیرمنتظر عناصر آنها با همدیگر و با ظهور اشیاء غیرعادی تولید هیجان می‌کنند. بیانیه دربارهٔ شعر چنین می‌گوید: «ای طبیعت، این شعر سلطهٔ تو را نفی می‌کند. ای اشیاء خصوصیات شما چه اهمیتی برای آن دارد!» همین فرمول دربارهٔ نقاشی سوررئالیستی نیز صدق می‌کند: «این نقاشی، قبل از هر چیز، می خواهد ما را از جباریت اشیاء خارجی که به طور دردناکی فشار آنها را احساس می‌کنیم، برهاند.

فیلم‌های سوررئالیستی بونوئل نیز از چنین اندیشه‌ای مایه می‌گیرند و نیز «اشیاء سوررئالیستی (Ready-made ، اشیاء رویائی، اشیائی باکارکرد نمادین و غیره) به این قصد فراهم می‌شوند که دنیای منطقی ما را زیر و رو کنند و بی‌کفایتی فعالیت مغزی‌مان را که تشکیل دهندهٔ عینیت است آشکار می‌سازند. سخن از بیان تمایلات عمیق ماست که همه تحت تأثیر اشتیاق هستند. اطوی نقطه‌کاری شدهٔ «مان ری» نفی همهٔ مقاصد فنی است، همچنین ساعت های نرم دالی که زیبائی آنها «خوراکی» است، یعنی به بلافصل‌ترین تمایلات حیاتی پاسخ می‌دهد.

با مجموعهٔ این مشخصات، هیجان شاعرانه، به صورتی که سوررئالیست‌ها در ذهن دارند، از هیجان ادبی جدا می‌شود و به هیجان عشقی شباهت پیدا می‌کند. و این هیجان که می‌خواهد کامل باشد، جسم و روح را در بر بگیرد و نتواند نه در پای بندی احساساتی و نه در احساس جسمانی خلاصه شود، بلکه نقشی از شیفتگی و شگفتی برخود داشته باشد. از همان ماهی محلول زنانی که در آثار سوررئالیست ها مطرح می‌شوند، هم با محبوبه‌های عفیف و هم با معشوقه‌های سهل‌الوصول رمان‌های عشقی فرق دارند. آنان پیام آورند، حوای تازه‌ای هستند، وعدهٔ آشتی بین بیداری و خواب را می‌دهند و قدم گذاشتن در

عرصهٔ زندگی حقیقی را. زنی که دوست داشته می‌شود، نیمی زیر و روکننده و نیمی مقدس خواهد بود. و همان طور که برتون در عشق دیوانه‌وار می‌گوید: «تجسم طبیعی و غیرطبیعی در یک موضوع» خواهد بود. و آن چیزی را الهام خواهد کرد که بنژامن پره «عشق متعالی» می‌نامد.

بدین‌سان عشق الهام برتر را با خود می‌آورد دو دغدغهٔ اخلاقی سوررئالیست‌ها اغلب تا آن حد پائین می‌آید که مبادا لایق آن نباشند. چنان‌که رنه شار در پتک بی پیر Le marteau sans maitre می‌نویسد: «در قلمرو [...] واقعیت برتر، انسان» نمی‌تواند چیزی باشد مگر طعمهٔ «شدیدترین دلیل زندگیش، یعنی عشق». ساران آلکساندریان می خواهد که حالت جذبه را در ترک جسمانیت بیابد. و آراگون در روستائی پاریس خلاصهٔ دنیا را در زن می‌بیند: «ای کوهستان‌ها، شما هرگز چیزی نخواهید بود مگر تصویر دوردستی از این زن [...] و اینک من چیزی نیستم مگر قطرهٔ بارانی بر پوست او.» و الوار می‌گوید:

رویاهای او در روشنائی
خورشید را بخار می‌کند.

و یا:

تو آبی هستی که از گرداب هایش بازگشته است
تو زمینی هستی که ریشه می‌دواند
و همه چیز بر آن استوار است.

روشن است که در تمام اینها... هیجانی که در برابر زن احساس می‌شود کامل و کشف‌گونه است و معادل و جایگزین تجربهٔ عرفانی می‌شود.

تصادف عینی

عشق و شعر، دلالتگر و آگاهی دهنده‌اند. اما هیجان افشاگری که زائیدهٔ

ملاقات‌هاست به آن دو محدود نمی‌شود. این هیجان در همهٔ زندگی ما نفوذ می‌کند و آثار برتون آکنده از نمونه‌های این «علاماتی» است که معلوم نیست از کجا می‌آید و نویسنده در نادیا آنها را «همزمانی‌های حیرت آور» می‌نامد. مثلاً برتون به اتفاق نادیا در میدان «دوفین» نشسته‌اند. نگاه نادیا روی خانه‌ها می‌چرخد. می‌گوید: «آنجا آن پنجره را می‌بینی؟ مثل پنجره‌های دیگر سیاه است. حال خوب نگاه کن. یک دقیقهٔ دیگر روشن می‌شود و قرمز خواهد بود.» دقیقه می‌گذرد و پنجره روشن می‌شود. در واقع پشت پنجره پردهٔ قرمز وجود دارد. جای دیگری در تویلری نادیا در برابر یک فواره شباهتی را که در کتاب سه گفتگو بین هیلاس و فیلونوتوس برضد شکاکان و خداانشناسان اثر جرج برکلی[1] بیان شده است باز می‌یابد. خود او هرگز این اثر را ندیده اما برتون به تازگی آن را خوانده است. این ملاقات ها را نمی‌توان تنها به تصادفی ساده نسبت داد. اینها ظاهراً نشانهٔ غائیت اسرارآمیزی هستند و علامت رابطه‌ای که آفریننده‌اش ما نیستیم.

چنین است تصادف عینی. خاص ملاقاتی است واقعی که در دنیای عینی روی داده است، اما گوئی حامل مفهومی است که با دلائل طبیعی نمی‌توان شرح داد. گوئی ناشی از نشانه‌ای است اما چه نشانه‌ای؟ چه رابطه‌ای بین اشتیاق و نظام طبیعی، بین ذهنی و مادی در اینجا بر ما آشکار شده است؟ برتون با ذکـــــر نمونه‌های متعدد تصادف عینی که در آن می‌کوشد «چاشنی ملاقاتی خیره کننده، بین انسان و دنیای اشیاء» را ببیند، در عین حال می‌گوید که فقط شاهد سرگردان این امور است و تنها به این اکتفاء می‌کند که بپرسد: «کیست که زنده است؟ آیا شمائید «نادیا»؟ آیا حقیقت دارد که دنیای دیگر، همهٔ دنیای دیگر در همین زندگی باشد؟ من صدای شما را نمی‌شنوم. چه کسی زنده است؟

1. G. Berkeley, Three Dialogues between Hylas and Philonous in opposision to Sceptics and Ateisis

آیا من تنها هستم؟ آیا خودمم؟»

روشن بینی سوررئالیستی در این حرف ها نهفته است. سوررئالیسم که به هیچوجه حاضر نیست از اشتیاق انسانی صرفنظر کند، بی آنکه از ایمان به خدا سخن بگوید، هر چیز مثبتی را که در ایمان مذهبی وجود دارد، امید آشتی مطلق روح و دنیا، مقتضیات انسانی و واقعیت را خواهان است. با این همه هیچ گونه نویدی به خود نمی‌دهد. بیش از اینکه کشف باشد سؤال است. در برابر این سؤال که آیا پدیده‌هائی که گزارش می‌دهد و در برابر آنها دچار شگفتی می‌شود، خبر از غائیتی عینی می‌دهند یا فقط از قدرتی که اشتیاق ما به رسیدن دارد و «شادی کوچکی که ارضاء آن می‌تواند مفید باشد.» (آرکان ۱۷) نمی‌خواهد که پاسخی جزمی بدهد. او رو به علوم باطن آورده است اما دربارهٔ اصول این دانش‌های پنهانی نیز احتیاط به خرج می‌دهد. از دیوانگی انتظار روشنگری دارد، اما تسلیم آن نیز نمی‌شود. بی پایگی فلسفهٔ تحققی و فقر اساسی دید فیزیکی دنیا را نشان می‌دهد ولی ادعا نمی‌کند که همهٔ کلیدها را در دست دارد و همهٔ درها را باز می‌کند. می‌خواهد که از زندگی «مثل یک نوشتهٔ رمزی، کشف رمز کند» (نادیا) او انتظار محض است و امید، و اندیشه در باب انتظار و دربارهٔ امید.

دغدغهٔ فلسفی

آیا در چنین شرائطی می‌توان از «فلسفهٔ سوررئالیسم» حرف زد؟ مسلم است که، به استثنای ژرار لوگران Gerard Legrand، هیچ یک از سوررئالیست‌ها به معنی کلاسیک کلمه فیلسوف نبودند. همچنین باید قبول کرد که در صورت توسل به معیارهای منطقی، می توان در اندیشهٔ سوررئالیست‌ها تناقض‌های متعددی پیدا کرد: ضرورت عمل سیاسی و در عین حال ادعای اینکه تجربهٔ درونی و عشق ایثارگرانه و وفادارانه همراه است

با سادیسم تملک... عطف توجه به جادو و در عین حال رد همهٔ اصول آن. دیوانگی مانع آن روشن بینی که نقد دیوانگی را در بر دارد، نمی‌شود... نومیدی در عین حال سرچشمهٔ امید است، الخ. و می‌توان به سوررئالیست‌ها ایراد گرفت که این تضادها را پذیرفته‌اند بی آنکه بخواهند به شیوهٔ تعقلی حل کنند. با کشش به سوی این تضادها زندگی می‌کنند و بدین‌سان بر همهٔ خواست‌های متضاد انسان گواهی می‌دهند. خود آنان این تضادها را تحلیل نمی‌کنند، و به مفهوم فلسفی این کلمات باید گفت که درک نمی‌کنند.

با این همه سوررئالیست‌ها کوشیده‌اند برداشتی از عقل پیدا کنند که حاصل تجارب شان باشد. و اغلب گمان کرده‌اند که می‌توانند آن را در فلسفهٔ هگل پیدا کنند. و شاید در واقع، نسبت دادن تناقض درونی به سوررئالیست‌ها نوعی توجیه هگلی داشته باشد. با وجود این، هیچ سوررئالیستی نخواسته است که به چنین تحلیلی دست بزنند، زیرا سوررئالیسم که وسیلهٔ بیان خود را در شعر و نقاشی یافته، نخواسته است تناقض‌هائی را که ظاهراً در جهان بینی‌اش وجود دارد، از طریق دیالکتیکی حل کند، یعنی با دادن مفاهیم مربوط به گفتمان منطقی، از طریق امر «ترکیب» بر آنها غلبه کند.

در حالی که هگل فقر اساسی ادراک آنی و آن چیزی را که وضوح آن فقط احساس شود، اعلام می‌کند، سوررئالیسم پیوسته به تجربهٔ آنی روی می‌آورد و در مقام مقایسه با این تجربهٔ قاعده ناپذیر، همهٔ پاسخ‌ها و همهٔ راه حل های عقلی و منطقی را تقلیدی و نارسا می‌شمارد. پس این خود نوعی حقیقت نظام شاعرانه است که سرانجام سوررئالیسم از آن پرده برگرفته است.

اما هر فلسفه‌ای و هر شعر اصیلی، حتی اگر فرمول‌ها و بیانات ظاهری‌شان با هم فرق کند، حقیقت واحدی، یعنی حقیقت انسان و اشتیاق بنیادی او را بیان می‌کند. تجربهٔ سوررئالیستی که حاکی از «عدم کفایت» جهان است و در آن واقعیت روزمرگی انکار می‌شود و شهود قلبی بر «وجود متعالی» تجلی می‌کند،

نمی‌خواهد که خود را محدود شده و یا فریب خورده بداند و از این لحاظ بسیار نزدیکی به تجاربی است که خاستگاه تمام فلسفه‌های بزرگ است.

با وفاداری جدی و صد در صد به این تجربه است که سوررئالیسم به صورت یکی از نهضت‌های فکری مهم قرن بیستم درآمده و در شیوهٔ احساس و زندگی آن تأثیر عمیقی گذاشته است.

نمونه‌هایی از آثار سوررئالیست‌ها

قسمت‌هایی از بیانیهٔ اول سوررئالیسم (۱۹۲۴)

از بس به زندگی، به ناپایدارترین جنبه‌های زندگی، یعنی به زندگی **واقعی** [روزمره] ایمان پیدا می‌شود که سرانجام این ایمان از میان می‌رود. انسان، این خیالپرداز مسلّم، که روز به روز بیشتر از سرنوشت خود ناراضی است چیزهائی را که مجبور شده است به کار ببرد با بیزاری برانداز می‌کند، این چیزها را سهل انگاری او و یا کوشش روزمره‌اش در اختیار وی گذاشته است، زیرا او حاضر شده است که کار کند یا دست کم بدش نیامده است که بختش را امتحان کند (یا آنچه را که بخت خود می‌نامد!). آنچه حالا برای او مانده است فروتنی بزرگی است: می‌داند که چه زن‌هائی را «داشته است.»، در چه ماجراهای مضحکی دخالت کرده است، به ثروتمند و یا فقیر بودن خود اعتنائی ندارد. مثل بچه‌ای است که تازه از مادر زاده شده است و من معتقدم که به ندای وجدان اخلاقیش هم گوشش بدهکار نیست. اگر هم چیزی از روشن‌بینی در او باقی مانده باشد، فقط به سوی کودکیش بر می‌گردد که به رغم شکنجهٔ مربیانش باز هم در نظر او آکنده از جاذبه است. در دوران کودکی، فقدان هر گونه اجبار مشخص، چشم‌انداز چندین نوع زندگی را در برابر او قرار می‌دهد و او در این وهم ریشه می‌دواند. دیگر نمی‌خواهد چیز دیگری را به جز سادگی آنی و نهائی هر چیز بشناسد. هر روز صبح، بچه‌ها بی‌نگرانی به راه می‌افتند، همه چیز

نزدیک است، بدترین شرائط مادی عالی است، جنگل‌ها سفیدند یا سیاه. دیگر کسی نخواهد خوابید.

اما حقیقت این است که نخواهند توانست چندان دور بروند. تنها مسئلهٔ مسافت در میان نیست. راه پر خطر است و انسان تسلیم می‌شود و سهمی از قلمروی را که می‌بایستی فتح کند، رها می‌کند. این مخیله‌ای که حد و مرزی نمی‌شناخت، دیگر مجاز نیست که خودسرانه عمل کند، مگر در چارچوب سودمندی قطعی، اما این نقش نازل را نمی‌تواند مدت درازی تحمل کند و در حوالی بیست سالگی، به طورکلی ترجیح می‌دهد که انسان را به دست سرنوشت تاریک خود رها کند.

انسان که احساس می‌کند به تدریج همهٔ دلائل زیستن را از دست داده است و عاجز است از اینکه خود را در مقام یک وضع استثنائی نظیر عشق قرار دهد، تلاش می‌کند که خود را اصلاح کند، اما چندان کاری ازش بر نمی‌آید، زیرا جسماً و روحاً تابع ضرورت عملی قهاری است که از چشم دور نمی‌ماند. همهٔ حرکات او فاقد رسائی و همهٔ اندیشه‌های او فاقد فراگیری است. از آنچه برایش پیش می‌آید و باید در آینده پیش بیاید هیچ تصوری ندارد مگر تصور آنچه این حادثه را با انبوهی از حوادث مشابه دیگر مربوط می‌کند، حوادثی که خود در آنها شرکت نداشته است، حوادث از **دست رفته**. حتی دربارهٔ آن بر اساس یکی از آن حوادث که نتایجی اطمینان‌بخش‌تر از حوادث دیگر داشته است قضاوت خواهد کرد. در این میان به هیچ بهانه‌ای رستگاری خودش را نخواهد دید.

ای مخیلهٔ عزیز، آنچه مخصوصاً در تو دوست دارم این است که تو نمی‌بخشی.

یگانه کلمه‌ای که هنوز مرا به هیجان می‌آورد، کلمهٔ آزادی است. فکر می‌کنم که این تعصب قدیم انسانی را شایسته است که هنوز هم قدر بدانیم و حفظ کنیم. این کلمه بدون شک پاسخگوی یگانه آرزوی مشروع من است. باید قبول کرد که از میان آن همه نکبتی که به ارث می‌بریم، **بالاترین حد آزادی فکر** نیز برای ما به یادگار گذاشته شده است. بر ماست که دربارهٔ آن قضاوت ناشایست نکنیم. به بردگی کشیدن مخیله، حتی اگر ناشی از آن چیزی باشد که وقیحانه خوشبختی می‌نامیم، فرار کردن از همهٔ آن عدالت متعالی است که در درونمان باقی مانده است. فقط مخیله می‌تواند به ما بگوید که چه چیزی **می‌تواند باشد**. و همین کافی است که بتوانیم آن ممنوعیت وحشتناک را از سر راهمان برداریم. و نیز کافی است که من خودم را بدون ترس از اشتباه تسلیم آن کنم (چنان که گوئی می‌شد باز

هم بیشتر اشتباه کرد). آیا مخیله در کجا به بد شدن روی می‌آورد و سلامت فکر در کجا به خطر می‌افتد؟ آیا برای ذهن امکان ولگردی، امکانی برای بهبود نیست؟

می‌ماند دیوانگی و دیوانه، که به حق، اصطلاح «دیوانهٔ زنجیری» را درباره‌اش به‌کار برده‌اند. دیوانهٔ زنجیری یا بی‌آزار... هر کسی می‌داند که دیوانگان، به زنجیر کشیده شدن‌شان به سبب ارتکاب یک رشته اعمال قابل سرزنش است، و اگر این اعمال را مرتکب نمی‌شدند، آزادی‌شان (یا آنچه ما از آزادی آنها می‌بینیم) در خطر نبود. من حاضرم قبول کنم که آنها قربانی مخیله‌شان می‌شوند، به این معنی که مخیله آنهارا به سوی عدم رعایت بعضی از قوانین می‌راند که خارج از آنها نوع بشر خود را در خطر می‌بیند و هر فردی به سبب دانستن آنها حقوق می‌گیرد. اما بی‌قیدی عمیقی که دیوانگان در برابر انتقادهای ما از آنان و حتی مجازاتهای متعددی که برایشان تعیین می‌شود نشان می‌دهند، سبب می‌شود فرض کنیم که آنها استمالت فوق‌العاده‌ای از مخیله‌شان می‌بینند و از هذیان‌های خویش چنان لذتی می‌برند که حاضرند تحمل کنند آن هذیان‌ها فقط برای خود آنها ارزش داشته باشد. در واقع خیالپردازی‌ها و اوهام منابع لذت کوچکی نیستند. منظم‌ترین لذات حتی سهم خود را در آنها پیدا می‌کنند و من حاضرم که شب‌های فراوان، آن دست زیبا را که در آخرین صفحات کتاب فراسِ تن مرتکب دیوانگی‌های عجیبی شده است دست‌آموز کنم. حاضرم تمام زندگیم را صرف شنیدن رازگوئی دیوانگان کنم. آنان آدم‌هائی هستند با صداقت وسواس‌آلود و معصومیت هیچ کسی به پای معصومیت‌شان نمی‌رسد مگر معصومیت من. ضرورت ایجاب کرده بود که کریستف کلمب برای کشف امریکا همراه دیوانگان راه بیفتد. و ملاحظه می‌کنید که این دیوانگی شکل گرفته و استمرار یافته است.

□

ترس از دیوانگی نیست که باعث خواهد شد ما پرچم مخیله را نیمه افراشته کنیم. شیوهٔ رئالیستی که از پوزیتیویسم، از **توماس قدیس تا آناتول فرانس** الهام گرفته است، در نظر من دشمن هر گونه جهش ذهنی و معنوی است. من از رئالیسم وحشت دارم زیرا از بی‌مایگی، کینه و خودخواهی سطحی ساخته شده است. رئالیسم است که امروزه این همه

کتابهای رادیکال و نمایشنامه‌های ناسزاگو به وجود آورده است. دائماً از روزنامه‌ها تغذیه می‌کند و با علم و هنر در جنگ است و پیوسته پست‌ترین سلیقهٔ آراء عمومی را با وضوح نزدیک به بلاهت و زندگی سگی را می‌ستاید. فعالیت بهترین ذوق‌ها از آن فراری است و سرانجام قانون کمترین کوشش بر آنها و بر دیگران تحمیل می‌شود. مثلاً نتیجهٔ مضحک این وضع در ادبیات، فراوانی رمان‌هاست. هر کسی با مشاهدات حقیرش قدم در این راه می‌گذارد. بر اثر ضرورت تصفیهٔ [این رشته] اخیراً آقای **پل والری** پیشنهاد کرده است که منتخبی (تا حد امکان، بزرگ) از جملات اول رمان‌ها فراهم آید تا روشن شود که چه بلاهت‌هائی مرتکب شده‌اند. طبعاً نویسندگان بسیار مشهور در این مسابقه شرکت داده خواهند شد. آقای والری هنوز از چنین اندیشه‌ای بر خود می‌بالد. چندی پیش به من می‌گفت که او به سهم خودش، هرگز راضی نخواهد شد که بنویسد: «**مارکیز ساعت پنج از خانه بیرون آمد.**» اما آیا او به حرفش وفادار ماند؟

اگر سبک اطلاع‌رسانی محض و ساده که جملهٔ مذکور نمونه‌ای از آن است، فقط در رمان‌ها رواج دارد، باید تأئید کرد که بلندپروازی رمان‌نویس‌ها چندان فراتر نمی‌رود. کیفیت حاشیه‌پردازانه و به‌طور بیهوده‌ای شخصی هر یک از یادداشت‌های آنها این اندیشه را در من تقویت می‌کند که آنها مرا دست می‌اندازند، همهٔ تردیدهای شخصیت اثر را تحویل من می‌دهند: آیا او بور خواهد بود؟ اسمش چه خواهد بود. آیا در تابستان او را گیر خواهیم انداخت؟ همهٔ این سؤال‌ها به طورکلی حل شده است اما به صورت سرسری. هیچ گونه قدرت و اختیاری به من نمی‌دهد، مگر اینکه کتاب را ببندم و این کار را اگر از همان صفحهٔ اول بکنم خطا نکرده‌ام. و اما تحلیل‌ها! هیچ چیزی با بیهودگی آنها قابل قیاس نیست، انباشتن تصویرهای کاتالوگی است. نویسنده هر قدر که دلش بخواهد از آنها اقتباس می‌کند، مجال یافته است که همهٔ کارت پستال‌هایش را تحویل من بدهد. می‌خواهد که من دربارهٔ این مبتذلات با او موافق باشم:

«اطاق کوچکی که جوان وارد آن شد، کاغذ دیواری زرد داشت، پنجره‌ها گلدان‌های شمعدانی و پرده‌های توری داشت. آفتاب دم غروب، نور تندی بر همهٔ آنها می‌انداخت. اطاق هیچ چیز خاصی نداشت. مبل‌ها از چوب زرد و بسیار کهنه بودند. نیمکتی با پشتی بلند و خوابیده، میزی بیضی شکل در برابر نیمکت. یک میز آرایش و آئینهٔ پشت به دیوار میان دو

پنجره. صندلی‌هائی کنار دیوار و دو سه گراور بی‌ارزش که دختران آلمانی را نشان می‌داد با پرندگانی در دست. همهٔ اثاث اطاق عبارت از همین بود.»[۱]

هر قریحه‌ای هم ولو به طور گذرا، چنین موتیف‌هائی را تصویب کند، من حال پذیرفتنش را ندارم. خواهند گفت که این طرح‌های بچه مدرسه‌ای در جای مناسب خود می‌آید و در آن جای کتاب نویسنده حق دارد که مرا به ستوه بیاورد. وقتش را تلف می‌کند، چون من وارد اطاق او نمی‌شوم. تنبلی و خستگی نویسنده‌ها مرا جذب نمی‌کند. من از تداوم زندگی چنان برداشت ناپایداری دارم که حاضر نیستم دقایق افسردگی و ضعفم را معادل بهترین دقایق بشمارم. می‌خواهم که انسان وقتی احساسی ندارد ساکت بماند. و توجه کنید که من تازه نبودن را تنها به سبب تازه نبودن متهم نمی‌کنم. فقط می‌گویم که من برای لحظات پوچ زندگیم ارزش و اعتبار قائل نمی‌شوم. و از جانب هر شخصی متبلور کردن لحظاتی که چنین به نظر می‌رسند، کار ناشایستی است. به من اجازه بدهید این وصف اطاق و اوصاف فراوان دیگری از این قبیل راکنار بگذارم.

خوب، حالا به مسئلهٔ روانشناسی رسیده‌ام که دربارهٔ آن به هیچوجه قصد شوخی ندارم.

نویسنده خلق و خوئی را در نظر می‌گیرد و وقتی این خلق‌وخو تعیین شد، قهرمانش را در دنیا می‌گرداند. هر وضعی که پیش آید، این قهرمان که عمل‌ها و عکس‌العمل‌هایش به بهترین وجهی پیش‌بینی شده است از حسابی که قبلاً درباره‌اش شده است نباید تجاوز کند، اما به نظر برسد که دارد تجاوز می‌کند. به نظر می‌رسد که امواج زندگی بر می‌خیزند، او را از جا می‌کنند و می‌غلتانند و به زمین می‌اندازند، اما او همیشه همان تیپ انسانی ساخته شده است. بازی سادهٔ شطرنج که من هیچ علاقه‌ای به آن ندارم. و این انسان هرچه باشد برای من حریف بی‌مایه‌ای است. آنچه نمی‌توانم تحمل کنم، بحث‌های بی‌مقدار اوست دربارهٔ فلان یا فلان حرکت، در مواقعی که نه بردی در میان است و نه باختی ...

... جنون لاعلاج [پر حرفی] برای شناساندن ناشناس و درجه‌بندی او، انسان را دچار سرگیجه می‌کند. عشق به تحلیل بر احساس‌ها غلبه می‌کند[۲] و حاصل آن شرح و بسط‌های طولانی است که قدرت اقناع‌شان را از غریب بودن‌شان می‌گیرند و با استفاده از زبانی

۱. از جنایت و مکافاتِ داستایفسکی.
۲. در آثار بارس، پروست.

انتزاعی و پر پیچ‌وخم، خود را به خواننده تحمیل می‌کنند. اگر اندیشه‌های کلی که تاکنون فلسفه بحث دربارهٔ آنها را مطرح کرده است، تحلیل‌های نهائی‌اش را در اینجا در زمینه‌ای وسیع‌تر انجام می‌داد، من اولین کسی بودم که از آن لذت می‌بردم. اما این بحث‌ها همه زبان‌بازی است. نکته‌پردازی‌ها و تکلفات زبانی، به جای اینکه موفقیت‌آمیز باشد، اندیشهٔ واقعی راکه خود جستجوگر بود، از ما می‌رباید. من گمان می‌کنم که هر عملی، دست‌کم برای کسی که استعداد انجام آن را دارد، توجیه خود را در خود دارد، از قدرت درخشانی بهره‌مند است که کوچک‌ترین توضیحی آن را ضعیف می‌کند. و عملاً با این توضیح، آن عمل از انجام گرفتن باز می‌ماند. از اینکه این گونه واضح و مشخصش کنند، هیچ سودی نمی‌برد. قهرمانان استاندال زیر ضربات تعریف‌های این نویسنده می‌افتند. تعریف‌هائی که کم‌وبیش موفقند اما هیچ چیزی به ارزش‌های آنها اضافه نمی‌کنند. ما وقتی این شخصیت‌ها را واقعاً پیدا می‌کنیم که استاندال گم‌شان کرده است.

□

ما هنوز در زیر تسلط منطق زندگی می‌کنیم. و من اکنون می‌خواهم به آن بپردازم. شگردهای منطقی در روزگار ما فقط به حل مسائلی می‌پردازند که در درجهٔ دوم اهمیت قرار دارند. خودگرائی مطلق که اکنون رواج دارد، فقط مسائلی را در نظر می‌گیرد که مستقیماً ناشی از تجربهٔ ماست. برعکس، هدف‌های منطق برای ما روشن نیست. احتیاجی نیست بگوئیم که تجربه نیز حدود معینی دارد. در قفسی دور خود می‌چرخد که خروج از آن مشکل است. تجربه معمولاً به سود آنی متکی است و تنها به سمت آن می‌رود. زیر عنوان تمدن و به بهانهٔ پیشرفت، هر آنچه راکه به عمد یا به سهو، خرافات یا خیالپردازی خوانده‌اند از ذهن بیرون می‌ریزند. و همهٔ شیوه‌های جستجوی حقیقت راکه کاربرد معمولی ندارد رد می‌کنند. ظاهراً بر اثر تصادفی فوق‌العاده، اخیراً قسمتی از جهان ذهن ــ و به عقیدهٔ من مهم‌ترین قسمت آن ــ که کوچک‌ترین اعتنائی به آن نداشتند، روشن شده است. در سایهٔ کشفیات فروید باید به این عالم ناشناخته توجه کرد. سرانجام بر اثر این کشفیات، جریان فکری تازه‌ای طراحی می‌شود که بر طبق آن، انسان جوینده خواهد توانست پژوهش‌های خود را بسیار جلوتر ببرد. دیگر تنها در بند واقعیت‌های

اجمالی نباشد. تخیل، شاید در مرحلهٔ بازیافتن حقوق خویش است. اگر اعماق ذهن ما دارای نیروهای غریبی است که می‌تواند نیروهای سطحی ما را افزایش دهد، یا پیروزمندانه با آن بجنگد، بسیار جالب است که آن نیروها را در اختیار بگیریم و بعد، در صورت امکان به اطاعت خرد خود درآوریم. خود تحلیل‌گران هم باید در این راه موفق شوند. اما باید توجه داشت که پیشاپیش هیچ وسیله‌ای برای پیشبرد این مقصود به دست داده نشده است و رسیدن به نظام تازه‌ای در این مورد، همان طور که کار دانشمند است به گردن شاعر نیز هست. موفقیت در این راه نمی‌تواند از راه‌های کم و بیش هوسبازانه به دست آید.

□

فروید به حق، نقد خود را به مسئلهٔ رویا اختصاص داده است. در واقع قابل قبول نیست که به این قسمت مهم فعالیت روحی این همه بی‌توجهی شده باشد. زیرا دست کم از تولد انسان تا مرگ او، اندیشه هیچ گونه تداوم را نشان نمی‌دهد. مجموعهٔ لحظه‌های خواب، از نظر زمانی، حتی اگر فقط رویاهای خالص، یعنی رویا در خواب را در نظر بگیریم، از مجموع لحظه‌های بیداری کمتر نیست، تفاوتی که مردم عادی بین جدی بودن حوادث بیداری و حوادث عالم خواب قائل می‌شوند همیشه مرا به حیرت انداخته است. چون به نظر من انسان وقتی که خواب نیست، بیش از هر چیزی بازیچهٔ حافظه است و در حالت عادی، حافظه چندان قادر نیست که کیفیات رویا را دنبال کند، رویا را از همهٔ نتایج آماده‌اش محروم می‌کند و معمولاً برای نتیجه گیری به چند ساعت پیش، یعنی پیش از رویا بر می‌گردد. دچار این وهم است که چیزی را دنبال می‌کند که ارزش دنبال کردن دارد. به این ترتیب رویا را، مثل شب، داخل پرانتز می‌گذارد و هیچ استفاده‌ای از آن نمی‌کند. این وضع غریب، اندیشه‌هائی را به خاطر من می‌آورد:

۱ــ رویا، در زمینه‌هائی که عمل می‌کند، بر حسب همهٔ ظواهر، به هم پیوسته است و سازمان دارد. فقط حافظه به خود اجازه می‌دهد که آن را تکه‌تکه کند، پیوندها را در نظر بگیرد و به جای انتقال رویا به ما، یک رشته رویاها را منتقل کند ... خواب شب پیش من، می‌تواند شب بعد هم ادامه یابد، و شب آینده هم با دقت و صحت ارزشمندی دنبال شود ...

۲ـ......

۳ـ روح کسی که خواب می‌بیند، با آنچه برایش پیش می‌آید عمیقاً اقناع می‌شود. مسئلهٔ اضطراب‌آور «امکان داشتن» برای او مطرح نیست ... اگر بمیری آیا مطمئن نیستی که از میان مردگان بر خواهی خاست؟ هر کاری که دلت می‌خواهد بکن. حوادث تاب این را ندارند که تو به تأخیرشان بیندازی. تو نام نداری. سهولت همه چیز باور نکردنی است ...

نمی‌دانم چه انگیزه‌ای، قوی‌تر از هر انگیزهٔ دیگر، این حالت طبیعی را به رویا می‌دهد و مرا وادار می‌کند که به هنگام نوشتن، یک گروه از حوادثی را باور کنم که از غرابت‌شان به جای خود خشکم می‌زند. با وجود این باید آنچه را که به چشم خودم دیده و به گوش خودم شنیده‌ام باور کنم. این روز خوش فرا رسیده و این حیوان سخن گفته است!...

۴ـ... من به انحلال آیندهٔ این دو حالت ظاهراً متضاد، یعنی واقعیت و رویا، در نوعی واقعیت مطلق یعنی «فوق واقعیت» معتقدم ...

... حکایت می‌کنند که «س ـ پل ـ رو»[۱]، هر روز وقتی که می‌خوابید، دم در خانه‌اش نوشته‌ای می‌آویخت به این مضمون: «**شاعر مشغول کار است!**»

در این مورد باز هم می‌توان فراوان سخن گفت، اما من می‌خواستم به این موضوعی که اختصاصاً به اثری جداگانه و مفصل و جدی احتیاج دارد فقط اشاره‌ای کرده باشم. در این باره باز هم سخن خواهم گفت. فعلاً می‌خواهم مسئلهٔ کسانی را مطرح کنم که «کینه به غرابت» در دل آنها بیداد می‌کند ... خلاصه کنم: غرابت پیوسته زیباست و حتی هیچ چیزی نیست که به زیبائی غرابت باشد.

در قلمرو ادبیات تنها غرابت می‌تواند حتی از نوع ادبی پست‌تری مانند رمان، اثری در حد لطیفه در بیاورد... در این قبیل رمان‌ها، اشباح و موجودات وهمی نقش منطقی بازی می‌کنند. زیرا ذهن انتقادی گریبان آنها را نمی‌گیرد که اعتراض کند.

ممکن است این پیشنهاد من خودسرانه جلوه کند، در صورتی که ادبیات شمال و ادبیات شرق پیوسته انواع غرابت را در آثار خود می‌آورند. ادبیات مذهبی همهٔ سرزمین‌ها که جای خود دارد.

«غرابت» در همهٔ عصرها یکسان نیست، بلکه به طور مبهم در نوعی تجلی کلی است که فقط جزئیات آن به ما می‌رسد. اینها همان «ویرانه»های رومانتیک‌هاست و

۱. Saint - Pol - Roux شاعر و فیلسوف فرانسوی (۱۸۶۱ ــ ۱۹۴۰)

«مانکن»های عصر جدید. یا همهٔ نمادهائی که می‌توانند حساسیت انسانی را برای مدتی به خود مشغول دارند. با این همه در این زمینه‌هائی که اغلب لبخندی بر لب ما می‌آورد، پیوسته علاج ناپذیرترین دردهای بشری تصویر می‌شود. از این روست که من آنها را جدی می‌گیرم و از بعضی آثار داهیانهٔ ادبیات که بیشتر از آثار دیگر زائیدهٔ درد و رنجند، جدائی‌ناپذیر می‌دانم. چوبه‌های دار **ویون**[1]، یونانیان **راسین** و دیوان‌های **بودلر** از این قبیلند ...

... شب‌ها اثر **یانگ**[2]، از سر تا ته یک اثر سوررئالیستی است.

سویفت در شیطنت سوررئالیست است.

ساد در سادیسم سوررئالیست است.

شاتوبریان در عشق به سرزمین‌های بیگانه سوررئالیست است.

بنژامن کنستان در سیاست سوررئالیست است.

ویکتور هوگو هر آنجاکه بلاهت خود راکنار می‌گذارد سوررئالیست است.

. . . .

. . . .

ادگار آلن‌پو در ماجرا سوررئالیست است.

بودلر در اخلاق سوررئالیست است.

رمبو در طرز زندگیش سوررئالیست است.

مالارمه در رازگوئی سوررئالیست است.

. . . .

. . . .

۱. Villon شاعر فرانسوی قرن پانزدهم.

۲. Edvard Young شاعر رومانتیک انگلیسی در قرن هجدهم.

میدان‌های مغناطیسی

Les Champs Magnétiques

آندره برتون ـ فیلیپ سوپو

در سال ۱۹۲۰ آندره برتون و فیلیپ سوپو، با هم، این اثر را به صورت نگارش خودکار و با سرعت فزاینده نوشتند. آراگون دربارهٔ آن گفت: «این کتابی است که همه چیز با آن آغاز شد.» زیرا در واقع اولین اثر سوررئالیستی پیش از تأسیس مکتب بود. آشفتگی نگارندگان، طنز، تصویرهای حیرت‌آور، گفتگوهای فارغ از منطق و بالاخره خیالبافی‌های غیرعادی، همه با هم در این اثر نیروهای ناشناختهٔ شعور پنهان را جلوه‌گر می‌سازند. اینک نمونه‌ای از آن:

تکان نخوریم

ای آوازخوانان کوچه‌گرد، دنیا بزرگ است و شما هرگز نخواهید رسید.

□

دنیا که ۳۶۵ را به اعداد رقومی می‌نویسد، یادگرفته است که آن را در یک عدد دو رقمی ضرب کند.

□

من طرف داخلی بازویم یک علامت شوم دارم. یک M آبی که تهدیدم می‌کند.

□

چشمان من به جز خودم به هیچ کس دیگر تعلق ندارد. و من آنها را بر گونه‌های تروتازه‌ام که باد سخنان شما پژمرده‌اش کرده است سنجاق می‌کنم.

□

عشق در اعماق جنگل‌ها مثل شمعی بزرگ می‌درخشد.

□

جوانی من در صندلی چرخدار، با دو پرنده بر آستین‌های آینده.

□

در انتظار چه هستیم؟ یک زن؟ دو درخت، سه پرچم؟ در انتظار چه هستیم؟ هیچ!

یادداشت‌هائی دربارهٔ شعر
(۱۹۳۶)

آندره برتون ــ پل الوار

وقتی یکی از گذشتگان کلمه‌ای را که از آنِ بدی است به معنی خوب به کار می‌برد، خطرناک است که جملهٔ او در کنار جملهٔ دیگری باقی بماند. بهتر آن است که معنی بد را برای کلمه باقی بگذاریم. برای استفادهٔ خوب از کلمه‌ای که متعلق به بدی است باید حق داشت. کسی که کلمات متعلق به خوبی را در مورد بدی به کار می‌برد، خوبی را در اختیار ندارد. باور نکرده است. هیچ کس دلش نمی‌خواهد که کراوات ژرار دونروال را به گردن بزند.
ایزیدور دوکاس: «اشعار»

باید هر چیزی را که متعلق به سزار نبوده است، از او پس گرفت.
آندره برتون و پل الوار

کتابها نیز همان دوستانی را دارند که آدم‌ها دارند: آتش، رطوبت، جانوران، زمان، و محتوای خود آنها.

□

اندیشه جنس ندارد. تولیدمثل نمی‌کند.

□

دیباچه.

وجود شعر اساساً قطعی است. از این رو باید بر آن بالید. از این نظر شبیه شیطان است. می‌توان در قبال شعر کر بود و در قبال شیطان کور. نتایج هر دو محسوس است.

اما آنچه همه می‌توانند تأئید کنند و ما می‌خواهیم که باشد، مرکز و مظهر توانای دلیل کمی است که ما داریم بر اینکه خودمان هستیم.

□

شعر باید هزیمت عقل باشد. چیز دیگری نمی‌تواند باشد.

هزیمت: نوعی فرار بعد از شکست است، اما رسمی، اما قانع‌کننده. تصویر آنچه آدم باید باشد، حالتی که کوشش‌ها تأثیری درآن ندارند.

□

انسان می‌خواهد چیزی را تکمیل کند یا در ناب‌ترین و زیباترین حالتش نشان دهد، اما خرابش می‌کند.

□

در شعر:

گوش می‌خندد\
دهان ناسزا می‌گوید\
عقل و بیداری است که می‌کُشد

خواب است که رویا می‌بیند و روشن می‌بیند.
صورت خیال و وهم است که چشم‌ها را می‌بندد
نقص و خلأ است که آفریده می‌شود.

□

چند نفری دربارهٔ شعر عقیده‌ای چنان مبهم دارند که همان ابهامِ این عقیده، در نظر دیگران و برای آنان تعریف شعر است.

شعر

تلاشی است برای اینکه با فریادها، اشک‌ها، نوازش‌ها، بوسه‌ها، آه‌ها و یا با اشیاء، **آن چیزها یا آن چیزی را که زبان گفتار به طور مبهم می‌خواهد بیان کند،** در آنچه ظاهر زندگی یا طرح مفروض آن را دارد نشان دهیم یا تثبیت کنیم.

این [illegible] دیگری قابل توصیف نیست. از نوع آن انرژی است که هرگز به ما نمی‌گوید که چیست؟

اندیشه باید در شعر مخفی باشد همان طور که خاصیت مُغَذی بودن در میوه. میوه غذا نیست، اندیشه‌ای بیش نیست.

□

شعر نقطهٔ مقابل ادبیات است. بر همهٔ انواع بت‌ها و پندارهای رئالیستی فرمان می‌راند. خوشبختانه دوگانگی موجود بین زبان «حقیقت» و زبان «آفرینش» را حفظ می‌کند

و این نقش آفریننده و واقعی زبان، از طریق عدم ضرورت کامل و پیشینی موضوع تا حد امکان مسلم شده است.

□

موضوع شعر همانقدر خاص آن است و در عین حال اهمیت آن برای شعر همانقدر کم است که **اسم** کسی برای خود او.

بعضی‌ها در شعر یک سرگرمی می‌بینند که هرگونه نفعی دارد، صناعتی مبتذل که همیشه مقبول است. می‌توان تعداد سازندگان اتومبیل و گلولهٔ توپ را افزایش داد.

دیگران در آن پدیده یک خاصیت و یا فعالیت کاملاً ثانوی را می‌بینند که هیچ گونه رابطه‌ای با موقعیت انسان ندارد و صمیمیتی است در میان آشنائی، طول زمان، روابط جنسی، حافظه، رویا و غیره.

فصلی از

نادیا Nadja

اثر آندره برتون

نادیا Nadja (یا با تلفظ فرانسوی آن «ناجا») که در سال ۱۹۲۸ نوشته شد، در امر «جستجوی تصادف عینی» سوررئالیست‌ها نقش تعیین کننده دارد. ملاقات با نادیا، «روح سرگردان»، در اکتبر ۱۹۲۶ در پاریس، آندره برتون را دستخوش «شور شدید سمبول‌ها» می‌کند. او یادداشت‌های دقیقی از این ماجرا بر می‌دارد که کتاب حاصل آنهاست. «حوادث لغزان» و «حوادث پرتگاهی»، و در خلال آنها عکس‌هائی که مادیت نشانه‌ها را تأئید می‌کنند، از شاعر مسافری می‌سازند که قدم در راه پی بردن به معنی آزادی و عشق نهاده است. هر چند که با افتادن نادیا به تیمارستان، احساس شکست بر همهٔ احساس‌های دیگر غلبه می‌کند. نقل همهٔ گفته‌های برتون دربارهٔ تیمارستان و جنون در اینجا امکان ندارد. اما همان قسمت مختصری که نقل شده است انسان را به یاد «تاریخ دیوانگی» اثر معروف میشل فوکو می‌اندازد و این پرسش را برای خواننده ایجاد می‌کند که آیا آندره برتون سلف فوکو نیست؟

... نادیا را باز هم بارها دیدم. اندیشه‌اش روشن‌تر شده و بیانش ظرافت و تازگی و عمق بیشتری پیدا کرده بود. امکان داشت که در عین حال، مصیبت جبران‌ناپذیری که قسمتی از وجود او را، و انسانی‌ترین قسمت آن را، با خود می‌برد، مصیبتی که آن روز بر

من معلوم شده بود، کم‌کم مرا از او دور کند. من مسحور این شیوهٔ رفتاری بودم که ناشی از کشف و شهود محض بود و هر لحظه به معجزه‌ای شباهت داشت، در عین حال دستخوش این احساس خطر بودم که هرگاه ترکش می‌گویم، در گرداب آن زندگی می‌افتد[1] که در بیرون از وجود او ادامه دارد و در میان سازش‌های گوناگون از او می‌خواهد که غذا بخورد و بخوابد. زمانی سعی کردم که امکان آن را برایش فراهم کنم، زیرا در واقع به جز من از کسی چنین انتظاری نداشت. اما بعضی روزها به نظر می‌رسید که تنها با حضور من زنده است و کوچک‌ترین توجهی به گفته‌های من ندارد. و حتی وقتی که دربارهٔ چیزهای بی‌اهمیت با من سخن می‌گفت و یا خاموش می‌ماند، هیچ‌گونه توجهی به ملال من نمی‌کرد و اصلاً دربارهٔ اینکه بتوانم او را یاری کنم تا بتواند این نوع مشکلاتش را به طور طبیعی حل کند. سخت دچار شک بودم ... بیهوده است که در اینجا بر تعداد نمونه‌های اعمال غیرعادی او بیفزایم، اعمالی که ظاهراً فقط به ما دو نفر ارتباط داشت و رویهم رفته مرا طرفدار نوعی غایت‌گرائی می‌ساخت که به انسان امکان می‌دهد خصوصیت هر حادثه‌ای را تشخیص دهد، همان طور که بعضی‌ها به مسخرگی ادعا کرده‌اند که خصوصیت همه چیز را[1] شرح می‌دهند، از اموری صحبت می‌کنم که نادیا و من در یک لحظه شاهد آنها بودیم، یا یکی از ماها به تنهائی شاهد بود. دیگر نمی‌خواهم همه چیز را در سراسر روز به خاطر بیاورم، مگر چند جمله‌ای که در برابر من بر زبان آمد و یا به یک حرکت در برابر چشمان من به دست او روی کاغذ آمد: جملاتی که به بهترین وجهی لحن صدای او را در آنها می‌یابم و طنین آن در من عظیم است:

با پایان نَفَسَم که سرآغاز نَفَسِ شماست.

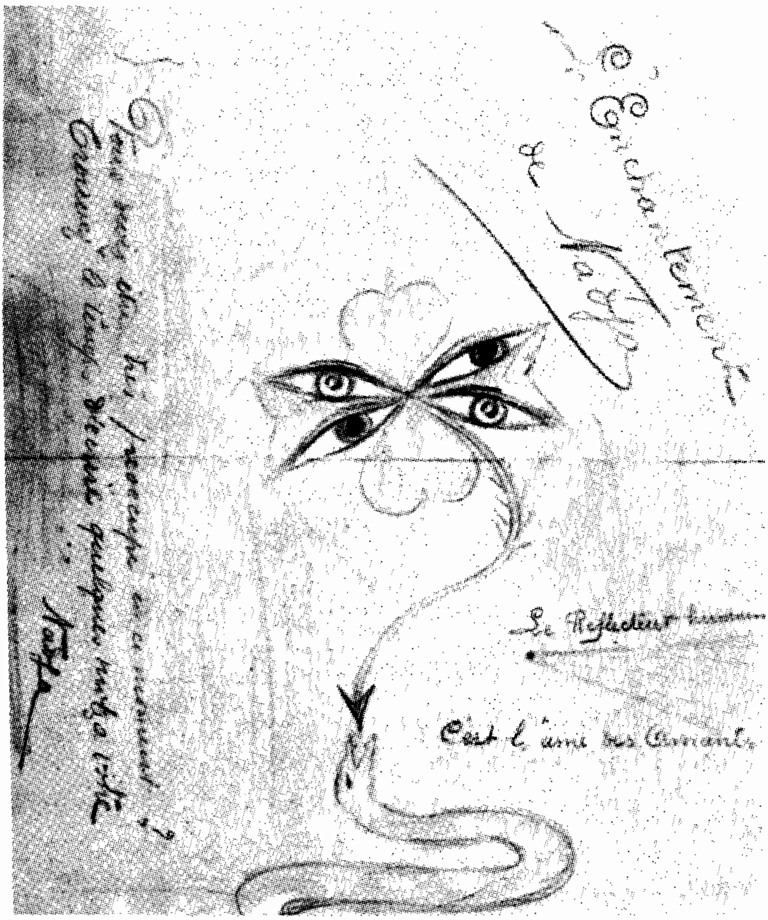
□

اگر بخواهید، من برای شما هیچ خواهم بود، یا فقط یک نشانه.

□

چنگال شیر سینهٔ تاکستان را می‌فشارد.

۱. در این زمینه، همان طور که تصور می‌رود، هرگونه اندیشهٔ «غایت شناختی» پیشاپیش کنار گذاشته شده است.



گل عاشقان (صفحهٔ ۹۳۱)

□

رنگ صورتی از سیاه بهتر است، اما با هم کنار می‌آیند.

□

در برابر راز، ای مرد سنگی مرا دریاب.

□

تو آقای منی. من ذره‌ای هستم که در گوشهٔ لب‌هایت نفس می‌کشد یا جان می‌دهد. می‌خواهم با انگشتی که در اشک خیس شده است، صفا را لمس کنم.

□

این ترازوئی که در ظلمت حفره‌ای پر از گلوله‌های ذغال در نوسان است برای چیست؟

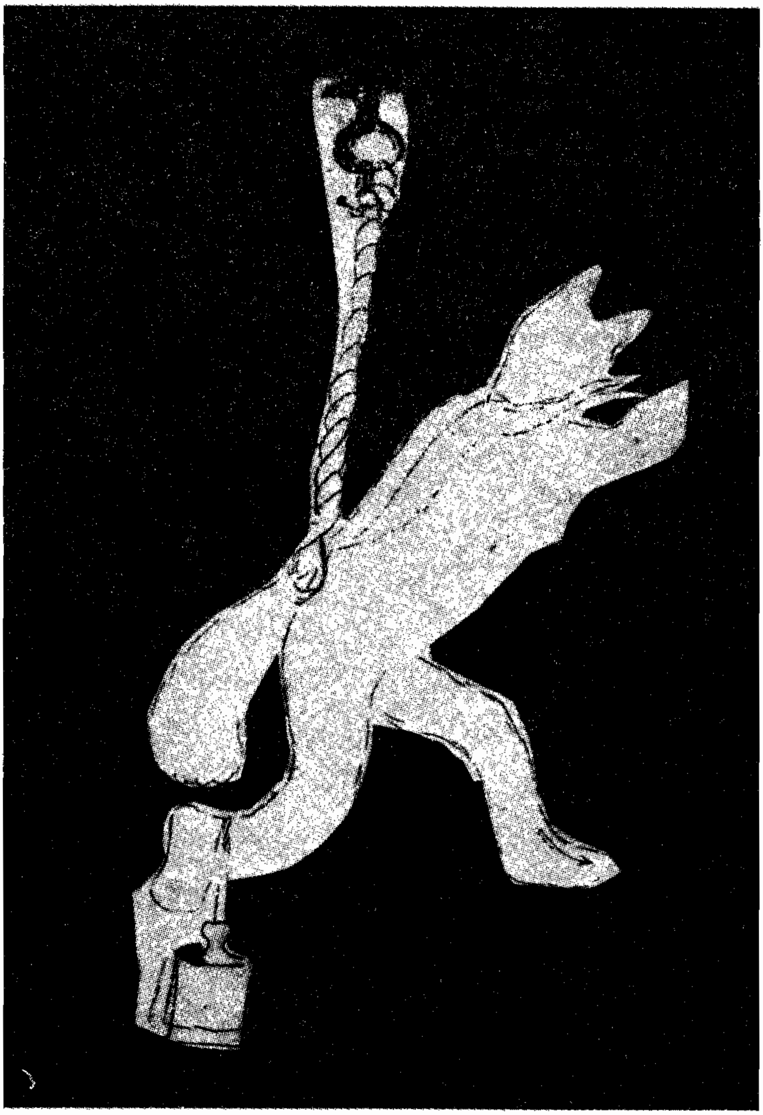
□

نباید اندیشه‌هایش را با وزن کفش‌هایش سنگین‌تر کند.

□

همه چیز را می‌دانستم. بسیار کوشیدم که در جویبار اشک‌هایم چیزهائی بخوانم.

نادیا برای من گل شگفت‌انگیزی ابداع کرد: «گل عاشقان». در اثنای ناهاری در بیرون شهر بود که این گل بر او ظاهر شد و من او را دیدم که با ناشیگری شدیدی می‌کوشید که آن را بازسازی کند. نقاشی را چند بار از سر گرفت تا بهتر کند و بتواند به چشم‌ها حالت متفاوتی بدهد. اساساً وقتی که با هم گذراندیم باید زیر این نشانه قرار بگیرد و آن نماد ترسیمی است که کلید همهٔ تصاویر دیگر را به نادیا داد. بارها کوشش کرد که تصویر

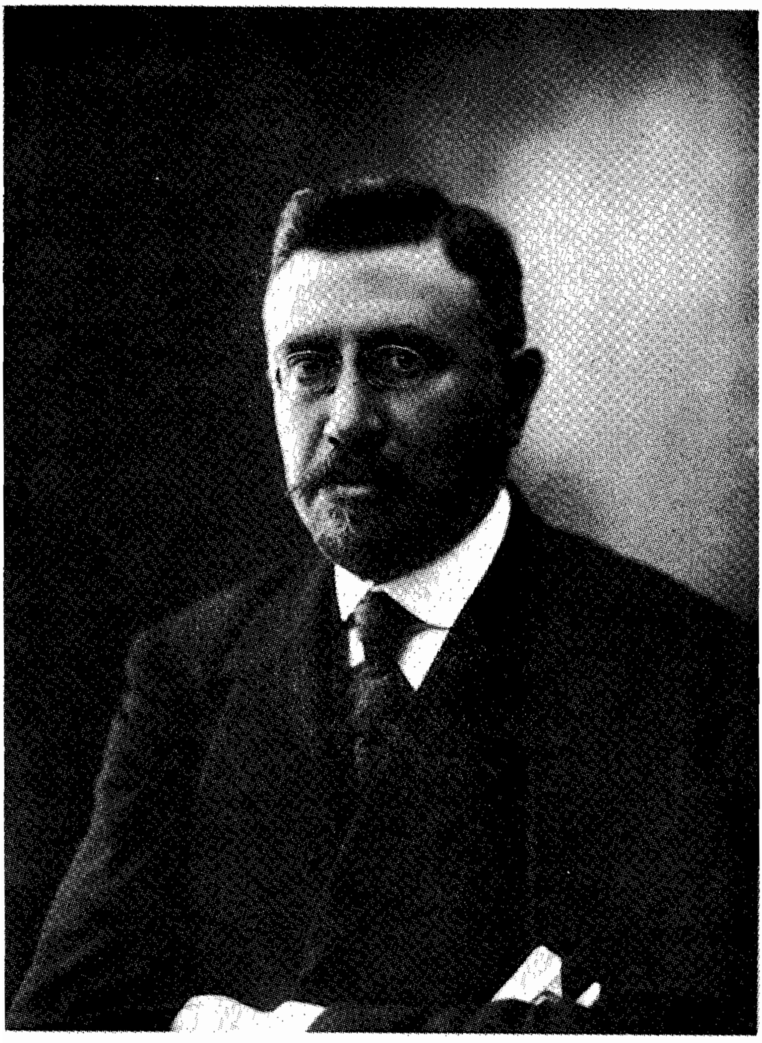


رویای گربه (صفحهٔ ۹۳۳)

مرا به موهای سیخ سیخی که گوئی هواکش بزرگی آنها را رو به بالا بکشد بسازد. شبیه شعله‌ای بلند. این شعله در عین حال شکم یک عقاب را تشکیل می‌داد که بال‌های سنگینش از دو سوی سر من پایین آمده بود. به دنبال تذکر نا به هنگامی که دربارهٔ یکی از آخرین طرح‌ها، و بی‌شک بهترین آنها داده بودم، او تمام قسمت پائین طرح را که بی‌تردید شگرف‌ترین قسمت آن بود پاره کرد. طرح که تاریخ ۱۸ نوامبر ۱۹۲۶ را دارد تصویر نمادینی از من و او را نیز دارد: پری دریائی که او خود را در قالب آن مجسم می‌کرد، یک لولهٔ کاغذ به دست دارد. غولی با چشمان براق درون نوعی ظرف با سر عقاب که آکنده از قلم، به مفهوم اندیشه‌هاست دیده می‌شود. «رویای گربه» حیوان را بر سر دو پا نشان می‌دهد که می‌کوشد فرار کند، اما نمی‌بیند که با وزنه‌ای به زمین محکم شده است و با طنابی که در عین حال فتیلهٔ بی‌اندازه کلفت یک چراغ سرنگون است از سقف آویزان شده است. این تصویر برای من بسیار مهم بود. نوعی دکوپاژ عجولانه، پس از تجسم صحنه‌ای در پیش چشمش بود ...

... چند ماه پیش آمدند و خبرم کردند که نادیا دیوانه شده است. از قرار، به دنبال حرکات غیرعادی که در راهروهای هتل محل اقامتش کرده بود، او را به بیمارستان روانی «وکلوز»[1] تحویل داده بودند. اگر کسان دیگری به جای من بودند، مسلماً دربارهٔ این ماجرا داد سخنان بیهوده می‌دادند و آن را نتیجهٔ طبیعی اعمال و رفتار گذشتهٔ او می‌دانستند و آگاه‌ترین‌شان می‌کوشیدند که ریشهٔ آن را در آنچه من قبلاً از نادیا نقل کرده‌ام و در اندیشه‌های هذیان‌آلود او جستجو کنند و شاید آن را به دخالت من در زندگی او که عملاً مایهٔ رشد این قبیل افکار بود و اهمیتی بسیار تعیین کننده داشت حمل می‌کردند. در مورد حرف‌هائی از قبیل «آه! بالاخره!»، «ملاحظه می‌فرمائید!»، «من پیش‌بینی می‌کردم!»، «در این شرائط»، از دهان ابلهان بی‌ارزش، ترجیح می‌دهم که آنها را به حال خود واگذارم. اصل قضیه این است که من فکر می‌کنم برای نادیا زندگی در درون تیمارستان با زندگی در بیرون فرق زیادی نداشته باشد. با این همه ممکن است متأسفانه صدای کلیدی که در قفل می‌چرخانند، یا چشم‌انداز زشت باغچه برای او متفاوت باشد، یا اعتماد به نفس کسانی که وقتی نمی‌خواهید کفش‌تان را واکس بزنید سؤال پیچ‌تان می‌کنند، مثل پروفسور «کلود» در بیمارستان «سنت‌آن» با آن پیشانی آدم‌های نادان و قیافهٔ لجباز که از

1. Vaucluse



پروفسور کلود (صفحهٔ ۹۳۳)

مشخصات اوست: («عده‌ای بد شما را می‌خواهند. نه؟» ــ نه آقا ــ دروغ می‌گوید، هفتهٔ پیش به من گفت که عده‌ای بد او را می‌خواهند.» یا «شما صداهائی می‌شنوید. بسیار خوب! آیا آن صداها مثل صدای من است؟ ــ نه آقا ــ خوب، دچار توهم سمعی است.» و از این قبیل ...)، یا اونیفورم نفرت‌آور که فرقی با اونیفورم دیوانه‌های دیگر ندارد، یا تلاش لازم که باید برای تطبیق خویش با چنان محیطی کرد، چون در هر حال آنجا هم محیطی است و تا حدی ایجاب می‌کند که انسان خود را با آن تطبیق کند. برای اینکه بدانیم که در تیمارستان‌ها دیوانه **می‌سازند**، همان طور که در دارالتأدیب‌ها تبهکار می‌سازند، احتیاجی نیست که در تیمارستان‌ها زندگی کنیم. آیا هیچ چیزی نفرت‌آورتر از این دستگاه‌های به اصطلاح محافظ اجتماع نیست که به سبب یک گناه کوچک، یا اولین اهمال در رعایت نزاکت یا آداب عمومی آدمی را پیش آدم‌های دیگری می‌اندازند که مجاورت آنها برایش خطرناک است و به ویژه او را از ارتباط با همهٔ کسانی که اخلاق و رفتارشان از او بهتر و جا افتاده‌تر است محروم کنند. روزنامه‌ها به ما اطلاع دادند که در کنگرهٔ اخیر روانپزشکی، از همان جلسهٔ اول، همهٔ حاضران پافشاری افکار عامه را دائر بر اینکه امروزه بیرون آمدن از تیمارستان امکان ندارد همان‌سان که درگذشته بیرون آمدن از صومعه ممکن نبود، به اتفاق محکوم کردند. این عقیده را که کسانی که هیچ کاری به تیمارستان نداشتند و در آینده هم در آنجا هیچ کاری نخواهند داشت برای تمام عمر در آنجا زندانی شوند. و حال آنکه امنیت عمومی، آنقدر که می‌خواهند به ما بقبولانند در خطر نیست ...

... باید بگویم که نمی‌دانم چرا باید یک موجود انسانی را از آزادی محروم کنند. آنها «ساد» را در بند کردند. نیچه را در بند کردند، بودلر را در بند کردند. شگردی که عبارت است از غافلگیر کردن شما در دل شب، و تسلط بر شما با پوشاندن پیراهن مخصوص دیوانگان خطرناک یا وسائل دیگر معادل شگرد پلیس است که یواشکی هفت تیری در جیب شما می‌گذارد. من می‌دانم که اگر دیوانه بودم و چند روزی زندانیم می‌کردند، از مجالی که یکی از آن **تسکین‌های موقت بیماری** به من می‌داد استفاده می‌کردم و یکی از آنها را که به دستم می‌افتاد، و مرجحاً دکتر را، می‌کشتم. به این ترتیب دست کم به عنوان دیوانهٔ بی‌آرام در یک سلول انفرادی جا می‌گرفتم و شاید دیگر مزاحمم نمی‌شدند ...

قطعات روزنامه

آندره برتون در مقالهٔ «راز هنر سحرآمیز سوررئالیست» که در سال ۱۹۲۴ انتشار داد پس از تعلیم روش شاعری و نویسندگی سوررئالیستی، سه نمونه از شعرهائی که با بریدن عناوین و مطالب روزنامه‌ها و چسباندن آنها در زیر هم به دست آمده است ارائه داد. ترجمهٔ یکی از آنها، با همان قیافهٔ اصلی‌اش از این قرار است:

شعر

یک طنین خندهٔ

یاقوت در جزیرهٔ سیلان

زیباترین حصیرها

چهرهٔ پژمرده دارند

در زندان

در یک مزرعهٔ دور افتاده

روز به روز

شدیدتر می‌شود

مطبوع

یک راه کالسکه رو

شما را به سواحل ناشناخته می‌برد

قهوه

برای قدیس خود دعا می‌کند

صنعتگر روزمرهٔ زیبائی شما

من آنچه با تو گفتم

از: پل الوار Paul Eluard (۱۸۹۵ ـ ۱۹۵۲)

من آنچه با تو گفتم برای ابرها بود
من آنچه با تو گفتم برای درخت دریا بود،
برای هر موج برای پرندگان در میان برگ‌ها
برای سنگریزه‌های هیاهو
برای دست‌های آشنا
برای چشمی که چهره می‌شود یا چشم‌انداز
و خواب آسمانی به آن می‌دهد همرنگش
برای هر شبی که بیاشامی
برای شبکهٔ راه‌ها
برای پنجرهٔ گشوده برای پیشانی گشاده
من آنچه با تو گفتم برای اندیشه‌های تو بود و برای گفته‌ها تو
هر نوازشی هر اعتمادی زنده می‌ماند.

مشاهدات تازه

از: پل الوار

حیاط‌های کوچه بسته است
اشعهٔ آفتاب
محکوم است

لباس‌های خانوادهٔ بزرگ
مردک را می‌ترساند
زیرا خودش کوچک است و لباس‌ها بزرگ

یک شیشه شراب
یک لیوان آب
دو جفت عینک
یک دوجین پیراهن
بسیاری اندوه
کمی کره

اما فردا سایهٔ پاهایم را
به عقد ازدواج سایهٔ پدرم
در می‌آورم

اما چراغ‌های آبی
آسمان ژوئیه
دختران دختران منند

[از کتاب «نتایج رؤیاها»]

نیمه راه زندگی

از: روبردسنوس
(۱۹۰۰ ــ ۱۹۴۵) Robert Desnos

لحظهٔ حساسی در زمان وجود دارد
لحظه‌ای که شخص، درست به نیمه راه زندگی‌اش می‌رسد،
جزئی از یک ثانیه،
تکهٔ زودگذری از زمان، تندتر از یک نگاه،
تندتر از ذروهٔ التهابات عشق،
تندتر از نور.
و شخص درین لحظه سریع‌التأثر است.
از خیابان دراز میان شاخ و برگ درختان
به سوی برجی که زنی در آن خوابیده است سر می‌کشد،
زنی که زیبائی‌اش در برابر بوسه‌ها و در برابر فصول مقاومت می‌کند،
چون ستاره‌ای در مقابل باد و صخره‌ای در مقابل امواج.
کشتی لرزانی پیش می‌رود و سروصدا می‌کند،
در بالای درختی پرچمی در نوسان است،
زنی که بسیار آراسته است اما جوراب‌هایش روی کفش‌هایش افتاده

درگوشهٔ کوچه‌ای ظاهر می‌شود:
دچار لرزش و هیجان است،
چراغ کهنه‌ای راکه دود می‌کند با دست نگاه داشته است.
و باز باربر مستی درگوشهٔ پلی آواز می‌خواند،
و باز عاشقی لب‌های معشوقه‌اش راگاز می‌گیرد،
و باز برگ گل سرخی روی یک بستر خالی می‌افتد،
و باز سه ساعت بزرگ زنگ ساعت معینی را
به فاصلهٔ چند دقیقه از همدیگر می‌نوازند،
و باز مردی که درکوچه‌ای راه می‌رود بر می‌گردد
زیرا او را به اسم صداکرده‌اند
اماکسی راکه این زن صدا می‌کند او نیست،
و باز وزیری با لباس رسمی
که دامن پیراهنش در میان شلوار و زیرشلواری مچاله شده
و به شدت ناراحتش کرده است
دارالایتامی را افتتاح می‌کند،
و باز ازکامیونی که با تمام سرعت
در دل شب ازکوچه‌ای خالی می‌گذرد
گوجه‌فرنگی بزرگی پائین می‌افتد
و چرخ‌زنان توی جوی آب می‌رود
و بالاخره بیرونش خواهند آورد،
و باز حریقی در طبقهٔ ششم عمارتی روی داده است
و در دل شهر با سکوت و بی‌اعتنائی زبانه می‌کشد،
و باز مردی تصنیفی راگوش می‌دهد
که مدت‌ها بود فراموشش کرده بود
و باز فراموشش خواهدکرد.
و باز چیزهای زیادی
چیزهای دیگری که مرد در لحظهٔ کوتاه نیمه راه زندگیش می‌بیند،

و چیزهای زیاد دیگری در کوتاه‌ترین لحظهٔ عمر زمین اتفاق می‌افتند.
او راز این لحظهٔ کوچک را در مغز خود می‌پروراند
اما می‌گوید: «این افکار سیاه را از مغز بیرون کنیم.»
و این افکار سیاه را از مغز بیرون می‌کند.
چه می‌تواند بگوید،
چه می‌تواند بکند
بهتر از این؟

چه ظهر شگفتی

از: رنه کرول
(۱۹۰۰ ـ ۱۹۳۵) René Crevel

چه ظهر شگفتی به دنبال صبح را کد.

تو در برابر آئینه‌ات تنها هستی. گوش‌های تو زیباتر از آن است که هر دوی آنها را نشان بدهی. گیسوانت را تکان می‌دهی و ناگهان، همهٔ آن با هم به سمت راست سرازیر می‌شود. در سمت چپ، صدفی گلی رنگ و شفاف بر بستری از خزهٔ درخشان خفته است. زود، زود، زود. به سوی قصری بشتاب که در آن نور دیگری نیست. مگر رقص و بازی ماهی‌ها پشت شیشه‌ها.

بادبادک‌های امید، ستارگان جنون، بیشه‌های کینه، حباب‌های رنگین‌کمان، گل‌های سفید عشق، پیچک‌های خیانت، هیاهوی تشنگی، میوه‌های دریا، گل‌های امواج، کبوترهای شفاف، پرندگان آسمان آب، چه سپیده‌ای در ژرفنای دریاها این بندبازی صدف‌ها را نقاشی کرده است؟ خورشیدهای ناشناخته بر مایوهای آنها چنان اشعه‌ای باقی گذاشته است که تو «سنتیا» Synthia ، تو برای سراسر عمر درخشان شده‌ای. بخزید ای مارماهی‌ها، شما از کوه‌هائی پایین آمده‌اید که در آن مار بودید. بخزید و به اعماق دریای «سارگاس‌ها» Sargasses بروید و در آنجا به همدیگر گره بخورید. پوزه‌های کاسنی رنگ آواز خوانان گنگ به شیشه‌ها کوبیده می‌شود، مرکز یک عقیق یمانی غول‌آسا از

حریقی خیره‌کننده روشن می‌شود و در همان حال بر گردوخاک سطح بیرونی آن، میمون‌های کوچک هیچ و پوچ، ریشخندکنندگان را وادار می‌کنند که دیگر نخندند و در چهرهٔ جانوران اضطراب غرور آمیز انسانی خود را بشناسند. اما سگ سران و هوس‌های اقناع شدهٔ آنها برای تفریح تو نبود ای زن سیاحتگر. و نیز برادران غول پیکر آنهاکه یگانه بازی‌شان تبدیل پوست موز به گل‌های لطیف است برای تو چه اهمیتی داشتند.

در نیمه روز، در بزرگ‌ترین پایتخت دنیا، احساس می‌کنی که نیروهایت رشد می‌یابد. گیاه سبز است، خورشید مدور، و راه‌هائی که از باغ نباتات و باغ‌وحش می‌گذرد ساده‌تر از جاده‌های مزارع. تو سرافکنده به گوشه‌ای از دنیا می‌روی که باید درندگانش را از نقاط دیگر بخواهد، درندگانی که اروپا می‌خواهد آنها را به فراموش کردن فریادهای عظیم و گوش خراش جنگل محکوم کند، جنگلی از آهن رنگ کرده، با حرارت مرکزی، بیهوده کوشیده است که از افریقا تقلید کند، و به جای نغمهٔ آزاد و پرطنین، غرغر مداوم تبعیدیان بلند است. تملق گنبدیهٔ لاک‌پشت‌های درشت، خشم مضحک شیران، ناسزا گوئی ببرها، نفرت و تحقیر پلنگان، طنازی مارهای کبرا که طنازتر از آنند که عفیف باشند. خواب دروغین تمساح‌ها. «سنتیا»، تو هرگز قفس‌ها و آکواریوم‌ها را در میان چمن‌ها فراموش نخواهی کرد، اما چون نه این ماهی که به طور استثنائی مسطح است، نه این هشت پا، نه این ببر سیاه می‌توانند سرنوشت تو را تثبیت کنند، تو بی‌آنکه سر برگردانی این باغ وحش را ترک می‌کنی.

شامگاه همان روز در ساعت هفت تو در پایتختی در آن سوی دریای مانش خواهی بود و همهٔ یک خانواده را خواهی پذیرفت به خاطر یک داماد بسیار زیبا که چشمانش در نظر تو به رنگ آسمان جلوه می‌کند، به رنگ آسمان «هاوانا» که دیگر آبی نیست و به رنگ تنباکو است. در سایهٔ هدیهٔ مرد بی‌چهره، این رنگ قهوه‌ای کم‌کم به رنگ فلز زرد بدل خواهد شد. بدینسان سپاس بر کسی که با جراحی کردن بکارتت، چمدانی از رؤیاها برای تو می‌آفرینند. تو به بهشت سفر می‌کنی و هر یک از روزهای تو ساعت‌هائی از واحهٔ سکون دارند.

باری، لحظهٔ توقف فرا رسیده است. تو در کوچه‌های هوای نفس قدم زده‌ای برای کودکی که زن می‌شود سخن گفته‌ای. اما دیر وقت است ای زن اسرار آمیز. تو رهگذری باید بدرود گفت. فردا دوباره به سوی مه مبدأت روان می‌شوی. در شهری سرخ و

خاکستری اطاقی بی‌رنگ خواهی داشت با دیوارهای نقره‌ای، با پنجره‌های گشوده به سوی همان ابرها که تو خواهرشان هستی. در آسمان بهار آن است که باید شبح چهرهٔ تو را جستجو کرد و حالات انگشتان تو را.

شهری، با ران‌های از هم گشوده، برهنه به روی دریای فروزان خفته است.

آیا خوابم؟

از: آنتونن آرتو
Antonin Artaud

نه خواب نیستم
برای اینکه نخوردن را یاد بگیری باید پاکِ پاک باشی.
دهان گشودن، یعنی با انواع بوهای بد روبرو شدن.
بهتر که ببندی دهان را
آنگاه دیگر نه دهان
نه زبان
نه دندان
نه حلق
نه مری
نه معده
نه شکم
نه مقعد
خودم را از نو خواهم آفرید.

یک قطعهٔ سوررئالیستی

(از راه نگارش خودبه خود به دست آمده است.)

از: رمون کنو
Raymond Queneau (۱۹۰۳ ـ ۱۹۷۶)

لوله‌های توپ از برف وادی‌های نومیدی مدام را بمباران می‌کنند. جسدهای چندین ساله، حاشیه‌های آسمان دیگر اطاق عشق نیستند. طاعون با خندهٔ نقره‌ایش پنجره‌ها راکه چارچوبهٔ پلاتین دارند احاطه کرده است. فلز مذاب از کبوتران غول‌آسا روی کاغذهای خشک‌کن روان است: بعد، فشرده شده به آتشفشان‌ها و معادن فلزات فرستاده می‌شود. خرده‌ریزهای سرب، خرده‌ریزهای مرمر، فلزها و زغال‌ها، جهان زیرزمینی که هیچ کس در آن گردش نمی‌کند. شما مگر همان روحی نیستیدکه به پاهای مرگ افتادید؟ گل‌ولای قرمز اقیانوس‌ها، استخرهای فلزگونه، ماهی‌های کور، خزه‌های سفید شدهٔ دریا، اسرار اعماق انعکاس‌های لاینحل آسمان اینک آثار ستارهٔ دنباله‌داری که در مقابل یک درخت جنگلی کهنسال‌تر از «ماه بابا» ناپدید شد. و دوائر سنگ‌های آسمانی، ستاره‌های کوچولو روی سر تمام ملت‌ها می‌ریزند، زن‌ها آنها راگرد می‌آورندکه پیانوهاشان را با آنها زینت دهند. مردها کلاه‌هایشان را پیش می‌آورند و بچه‌ها فریاد می‌زنند.

امسال انگورها نخواهند رسید، گل‌ها با اولین فریادهای مزارع، بی‌میوه خواهند مرد... فسیل‌ها، گرانیت، فلدسپات، کریستال‌ها، میکا، ریگ‌های طلا، انسان آنها را بین انگشت‌های خونین‌شان مثل موم خواهند مالید. پاهایشان هم برای اینکه شریک این کار باشند آنها را زیر پا له می‌کنند. تونل‌ها راهروهای معدن می‌شوند. سپس طبع آتشین این دنیای بی‌زندگی در اولین اشعهٔ زهد تازه‌ای، انسانیت را دوباره به دست خواهدگرفت.

اینک بیماری ...

از: ژرژ هونیه G. Hugnet

اینک بیماری صدائی قوی‌تر به من بخشیده است.
من بیمارم، من بزرگم: مرا دزدیده‌اند،
همه حضور دارند و من خشمگینم.
عظمت بیماری در پهلوهایم می‌طپد.
بازوانم گندم‌گون شده و طفولیت بوی گوشت می‌دهد.
در شهری دوردست، سر تنهای من.
ماوراء دیوارها صدای من که چون پتکی فرود می‌آید.
بر فراز سرم، بازوی رگ دارم،
دوستانم در دادگاه طفولیت محاکمه شدند.
بی‌اعتنایی قربانیان بر روی بی‌عدالتی سنگینی می‌کند.
و آنهایی که اعدام شده‌اند ما را تحقیر می‌کنند.
اما بیماری، مرا روئین تن ساخته است.
به زودی خواهم توانست بخندم یا خودم را بکشم ــ خودم
من نام‌ها را صدا کردم و سپس از ته دل

بر روی بقیه که ارزش خشونت مرا نداشتند تف کردم.
بااطمینان از اینکه حق سخن گفتن و زیستن دارم.
و حق اینکه به دلخواه خودم اشتباه کنم.
مانند طاعون و گرسنگی.

توصیف یک شام سران
در پاریس ـ فرانسه

از: ژاک پرور
(۱۹۰۰ ـ ۱۹۷۷) Jacques Prevert

آنان که پارسایانه
آنان که خوب و جانانه
آنان که می‌سه رنگند
آنان که می‌درنگند
آنان که باور دارند
آنان که باور دارند که باور دارند
آنان که با بار دارند ـ با بار دارند.
آنان که قلم دارند
آنان که قلم کارند
آنان که می آندروما کنند
آنان که می امپرمثابلند
آنان که می نستعلیقند
آنان که به آهنگ می‌خوانند
آنان که برق می‌اندازند

آنان که شکم دارند
آنان که چشم به زمین می‌دوزند
آنان که می‌توانند جوجه را تقسیم کنند
آنان که مغزشان از درون طاس است
آنان که دستهٔ سگان شکاری را تقدیس می‌کنند
آنان که به پایشان افتخار می‌دهند.
آنان که مردگان را از جا بر می‌خیزانند
آنان که سر نیزه می‌زنند ...
آنان که توپ‌ها را به بچه‌ها می‌دهند
آنان که بچه‌ها را به توپ‌ها می‌دهند
آنان که در آبند و غرق نمی‌شوند
آنان که «پیره» را به جای یک آدم نمی‌گیرند
آنان که بال‌های غول‌آساشان نمی‌گذارد پرواز کنند
آنان که درخواب، خرده‌های بطری‌شکسته را روی دیوارچین می‌کارند
آنان که وقتی گوشت‌بره می‌خورند گرگی روی‌صورت‌خود می‌گذارند.
آنان که تخم مرغ می‌دزدند اما جرأت پختن آن را ندارند
آنان که چهار هزاروهشتصدوده متر مون بلان دارند، سیصد متر برج ایفل و
[بیست‌وپنج سانتیمتر دور سینه و به آن می‌نازند
آنان که از پستان فرانسه شیر می‌مکند
آنان که می‌دوند، می‌پرند و از ما انتقام می‌گیرند، همهٔ اینها و عدهٔ فراوان دیگری با
[رضایت کامل در کاخ الیزه بودند، سنگریزه‌ها را زیر پایشان به صدا در
[می‌آوردند، همه همدیگر را هُل می‌دادند، از هم پیشی می‌گرفتند، زیرا
[یک شام بزرگ سران برقرار بود و هر کسی سری را که می‌خواست برای
[خود درست کرده بود.
یکی سر یک پیپ گلی، دیگری سر یک دریا سالار انگلیسی، همراه سرها،
[گلوله‌های بوگندو بود... سرهای حیواناتی که بیماری مغزی دارند، سرهای
[اوگوست کنت، سرهای روژه دولیل، سرهای سنت ترز، سرهای پنیر

[عالی، سرهای پا، سرهای عالیجناب و سرهای شیرفروش.
بعضی‌ها برای خنداندن مردم، روی گردن‌شان سرهای جذاب گوساله داشتند و این
[چهره‌ها چقدر زیبا و چقدر غمزده بود. علف‌های سبز کوچک در
[سوراخ‌های گوششان، مثل خزه در گودی سنگ‌هاکه هیچ‌کس نمی‌بیندش.
مادری با سر مرده خنده کنان دخترش را با سر یتیم به دیپلمات پیر که برای خود سری
[از سرزمین خورشید درست کرده بود نشان می‌داد.
واقعاً لذت‌بخش و جذاب بود و سلیقه‌ها چنان قبول کردنی و مطمئن بود که چون
[رئیس‌جمهور با سر پرشکوه یک تخم‌مرغ کریستف کلمب ظاهر شد، همه
[دچار هذیان شدند.
رئیس جمهور وقتی که دستمالش را باز می‌کرد گفت: «ساده بود، اما لازم بود که
[فکرش را می‌کردیم.» در برابر این همه شیطنت و سادگی مدعوین
[نتوانستند بر هیجان خود غلبه کنند. یک کارخانه‌دار بزرگ از چشم‌های
[تمساح مقوائیش اشک شادی واقعی می‌ریزد و یک کارخانه‌دار کوچک
[میز را گاز می‌گیرد. زن‌های زیبا آهسته سینه‌شان را می‌مالند. و دریاسالار
[که از هیجان بیخود شده است، شیپور شامپانی‌اش را از سر گشاد می‌آشامد و
[ته شیپور را می‌جود، با رودهٔ سوراخ دست به دسته‌های صندلی می‌گیرد و
[سر پا می‌ایستد و فریاد می‌زند «اول بچه‌ها ...» و می‌میرد.
تصادف عجیب آنکه همسر آن مرحوم، به پیروی از نصایح خدمتکارش همان روز
[صبح یک سر عجیب بیوهٔ جنگی برای خود فراهم کرده بود. با دو چین
[اندوه در گوشهٔ دهان و دو کبودی درد و رنج در زیر چشمان آبیش.
او که روی صندلیش به پا خاسته است به رئیس جمهور اعتراض می‌کند و با فریادهای
[بلند مستمری نظامی می‌خواهد و این حق را که روی لباس شبش زاویه‌یاب
[شوهرش را مثل گردن بند به گردن بیاویزد.
کمی که آرام شد، نگاه زن تنها را روی میز گردش می‌دهد و وقتی بین پیش غذاها،
[فیله‌های شاه ماهی می‌بیند، بی‌اختیار هق‌هق‌کنان دست می‌برد و از آن بر
[می‌دارد و بعد از برای بار دوم به یاد دریاسالار که وقتی زنده بود اغلب
[شاه‌ماهی نمی‌خورد با این همه آن را خیلی دوست داشت. بالاخره رئیس

[تشریفات او را خبر می‌کند که باید دست از خوردن بردارد. زیرا رئیس
[جمهور می‌خواهد حرف بزند.
رئیس جمهور بلند شده است، برای اینکه کمتر گرمش شود، با چاقویش بالای
[تخم‌مرغش را کمی سوراخ کرده است.
او حرف می‌زند و چنان سکوتی برقرار است که صدای پرواز مگس‌ها شنیده می‌شود.
[و صدای پرواز آنها چنان مشخص است که دیگر صدای سخنرانی
[رئیس‌جمهور به گوش نمی‌رسد. و واقعاً مایهٔ تأسف است. چون که او
[دربارهٔ مگس‌ها حرف می‌زند و از مفید بودن تردیدناپذیر آنها در همهٔ
[موارد، به ویژه در قلمرو استعماری... زیرا بدون مگس‌ها، مگس‌کش
[نیست. بدون مگس‌کش فرماندار الجزیره نیست، کنسول نیست...
[رودرروئی برای انتقام نیست. درخت‌های زیتون نیست، الجزیره نیست،
[گرمای شدید نیست آقایان، و تازه گرمای شدید مایهٔ سلامت مسافران
[است...
اما وقتی که مگس‌ها دلتنگ می‌شوند می‌میرند و همهٔ این داستان‌های قدیمی، همهٔ
[این آمارها آنها را از چنان غم شدیدی آکنده می‌سازد که شروع می‌کنند
[یکی از پاهایشان را از سقف بردارند. بعد پای دیگر را و بعد عین مگس
[در بشقاب‌ها می‌افتند ... روی پیش‌بندها، مرده همان طور که تصنیف
[می‌گوید.

. . . .

قصهٔ اسب

از: ژاک پرور

ای آدم‌های خوب، شرح پریشانی مرا بشنوید
قصهٔ زندگی‌ام گوش کنید
یتیمی با شما حرف می‌زند
و درد دلش را می‌گوید
هین! هین! ...
یک روز، یک سرهنگ،
نه، یک شب بود،
یک سرهنگ زیر ران خود
دو اسب را کشت
این دو اسب اینها بودند ...
هین! هین!
زندگی چه تلخ است
این دو اسب، پدر بیچارهٔ من
و بعد مادر بدبخت من بودند

که زیر تخت قایم شده بودند.
زیر تخت همان سرهنگ که ...
که در پشت جبهه
در یکی از شهرهای کوچک «جنوب» قایم شده بود.
سرهنگه حرف می‌زد
شب‌ها با خودش حرف می‌زد
از کاروبارش حرف می‌زد
و این طور شد که پدرم
و این طور شد که مادرم
هین! هین!
یک شب از غصه مردند.

قصهٔ خانواده‌مان به سر رسید
از زیر میز بیرون آمدم
و چهار نعل فرار کردم
فرار کردم به طرف شهر بزرگی
که همه چیز می‌درخشد و برق می‌زند
با «پم» به «ساریس» رسیدم
ببخشید که به زبان اسب‌ها حرف می‌زنم
یک روز صبح با «سم» به «پاریس» رسیدم
و سراغ شیر را گرفتم
شاه حیوانات را.
از تخت روان ضربهٔ محکمی
خورد تو دماغم
برای اینکه جنگ بود
جنگی که دنباله داشت
چشم‌بند به چشمم زدند

و مرا بسیج کردند
و چون جنگ بود
جنگی که دنباله داشت
گرانی می‌شد
خوردنی کم می‌شد
و هر چه کمتر می‌شد
آدم‌ها نگاهم می‌کردند
چشم غره می‌رفتند
دندان قروچه می‌کردند
اسمم را «بیفتک» می‌گفتند
و من خیال می‌کردم انگلیسی حرف می‌زنند
هین! هین!
هر کی زنده بود
و مرا نوازش می‌کرد
منتظر مرگم بود
تا مرا بخورد.
یک شب تو اصطبل
یک شب که خواب بودم
صدای عجیبی شنیدم
صدائی که می‌شناختم
همان سرهنگ پیره بود
سرهنگ پیره بود که برگشته بود
همراه یک سرگرد پیر
خیال می‌کردند خوابم
یواش یواش حرف می‌زدند:
ما دیگر دمپختک نمی‌خواهیم
ماگوشت حیوان می‌خواهیم

بیائید تا توی یونجه‌اش
سوزن گرامافون بریزیم
یک هو خونم جوش آمد
مثل «خرک» ورزش
از اصطبل بیرون پریدم
و توی بیشه‌ها دویدم

حالا جنگ تمام شده است.
و سرهنگ پیر مرده است
در تختخوابش مرده است
به مرگ طبیعی مرده است
ولی من زنده‌ام و اصل کار همین است
خدا حافظ
شب بخیر
نوش‌جان، جناب سرهنگ!

ترجمهٔ ابوالحسن نجفی

بسی دیده‌ام

از: ژاک پرور

دیده‌ام کسی راکه روی کلاه دیگری نشسته بود
رنگش پریده بود
بدنش می‌لرزید
منتظر چیزی بود ... هر چه می‌خواهد باشد ...
منتظر جنگ ... منتظر آخر دنیا ...
اصلا قادر نبود حرکتی بکند یا حرفی بزند
و آن دیگری
آن دیگری که کلاه «خودش» را جستجو می‌کرد
رنگش پریده‌تر بود
و او هم می‌لرزید
و هی به خود می‌گفت:
کلاهم را ... کلاهم را ...
و می‌خواست گریه کند.
دیده‌ام کسی راکه روزنامه می‌خواند

دیده‌ام کسی را که به پرچم سلام می‌داد
دیده‌ام کسی را که لباس رسمی پوشیده بود
یک ساعت داشت
یک زنجیر ساعت
یک کیف پول
یک نشان افتخار
و یک عینک روی دماغ.

دیده‌ام کسی را که دست بچه‌اش را می‌کشید
و فریاد می‌زد ...
دیده‌ام کسی را با سگی
دیده‌ام کسی را با عصای شمشیردار
دیده‌ام کسی را که گریه می‌کرد
دیده‌ام کسی را که داخل کلیسا می‌شد
دیده‌ام دیگری را که از آنجا خارج می‌شد.

اگزیستانسیالیسم
یا اصالت وجود

Existentialisme

ادبیات و فلسفه

پی‌یر دو بوادفر P. de Boideffre مورخ ادبی و منتقد معروف فرانسوی می‌گوید: «در روزگار ما یک بار دیگر مانند قرون وسطی، فلسفه رهبر معنوی ادبیات شده است.» از اگزیستانسیالیسم تا ساختارگرائی و شالوده شکنی و تأویل و بالاخره پسامدرنیسم، فلسفه است که الهام بخش نظریه پردازان ادبی و در نتیجه، تأثیرگذار در فعالیت خلاقهٔ نویسندگان است.

هرچند که در این کتاب عادت بر این نبوده است که جریان‌های مختلف فلسفی تعریف و تشریح شود، ولی چون اگزیستانسیالیسم مطالب نظری خود را در قالب آثار ادبی بیان داشته است، استثنائاً بهتر است که به اختصار با آن آشنا شویم:

به گفتهٔ پی‌یر دو بوادفر، اگزیستانسیالیسم با **سقراط** و گفتهٔ معروف او «خود را بشناس» آغاز می‌شود، با **اوگوستین قدیس**، **پاسکال**، **مِن دوبیران** Maine de Biran و **شلینگ** و **کی‌یرکه گور** ادامه می‌یابد، از سوئی به اگزیستانسیالیست‌های آلمان از قبیل **هایدگر** و **یاسپرس** و از سوی دیگر به مارکسیست‌هائی نظیر **لوکاچ** و **گرامشی**، به فلاسفهٔ مسیحی مانند آلفونس دو ولنس A. de Waelens و **گابریل مارسل** می‌رسد با آثار **سارتر** و **کامو** و **سیمون دوبووار** عملاً وارد ادبیات می‌شود. مورخان ادبی و منتقدان مختلف، گذشته از این اسامی، ده ها فیلسوف و شاعر و

نویسنده را هم در ردیف اگزیستانسیالیست‌ها قرار می‌دهند. اما بجز چند نام معین، اگزیستانسیالیست بودن اغلب آنها بحث‌انگیز است. از میان اگزیستانسیالیست‌های دینی فلسفهٔ یاسپرس و گابریل مارسل از میان اگزیستانسیالیست‌های غیردینی فلسفهٔ هایدگر و سارتر بسیار با هم متفاوتند. اما همهٔ آنها به انسان و مفهوم هستی انسان پرداخته‌اند. در فلسفه اغلب این فلاسفه را معمولاً «فلاسفهٔ هستی» و فلسفه هاشان را «فلسفهٔ هستی» می‌نامند. برای آشنائی مختصر با این فلسفه، بهتر است به رسم معمول مان از کلمه آغاز کنیم:

کلمه

اگزیستانسیالیسم Existentialisme کلمهٔ تازه‌ای است که در نیمهٔ اول قرن بیستم ساخته شده، از کلمهٔ اگزیستانس Existence به معنی «وجود» و Existentiel فرانسه و Existential انگلیسی به معنی «وجودی» گرفته شده است، و به معنی «اصالت وجود» یا «تقدم وجود» است. تقدم بر چه چیزی؟ تقدم بر «ذات» (Essence) موجودات که اصطلاح فنی آن «ماهیت» (چیستی) است که پاسخگوی سؤال «ماهُوَ» (آن چیست؟) است. پس ما هم از این پس به جای ذات اصطلاح ماهیت را به‌کار می‌بریم. ضمناً تذکر این نکته نیز لازم است که در اینجا اصطلاحات را در حدی که به دردکار ادبی مان بخورد، در مفهوم ترین صورت شان آورده‌ایم و به ویژه ازکاربرد اصطلاحات بر ساخته خودداری کرده‌ایم.

ماهیت و وجود

هستی شناسی در موجوداتی که تجربهٔ آنها را داریم، دو اصل مابعدالطبیعی قید می‌کند: ماهیت و وجود. منظور از ماهیت چیستی موجود است: «این کاغذ است.»، «من انسان هستم.»، «من ماهیت انسانی دارم.».

اما روشن است که من با گفتن این جمله همهٔ مشخصات یک برگ کاغذ و یا همهٔ مشخصات خودم را بیان نمی‌کنم و عملاً با نام بردن از یک «نوع» (کاغذ ـ بشر) فقط خصوصیاتی را که در همهٔ موجودات از آن نوع مشترک است در نظر می‌آورم: این خصوصیات ماهیت کلی چیزها را تشکیل می‌دهند و اگر آنها را با خصوصیات فردی هر چیز یا هر کس تکمیل کنیم، ماهیت کلی به ماهیت فردی بدل می‌شود. اما اگر این فرد وجود نداشته باشد می‌توان گفت که سخن از یک چیز «ممکن» است.

پل فولکیه P. Foulquié در کتاب اگزیستانسیالیسم می‌نویسد: «این امکان در سایهٔ «وجود» Existence به واقعیت می‌پیوندد. به این ترتیب وقتی که من بگویم: «من انسان هستم.»، «من هستم» دلیل بر وجود است و «انسان» حاکی از ماهیت است. فقط در «خدا» است که وجود از ماهیت جدائی ناپذیر است. از این رو در سفر خروج (باب ۴ آیهٔ ۱۴) یهوه خود را «آنکه هست.»، «من آنم که هستم.» می‌خواهد. پس خدا ذاتاً و ضرورتاً موجود (واجب الوجود) است. تصور خدائی که وجود نداشته باشد تناقض گوئی است.»

مسئلهٔ فلسفی

اکنون که به اختصار با ماهیت و وجود آشنا شدیم می‌توانیم به مسئله‌ای که اگزیستانسیالیسم در برابر ما قرار می‌دهد برسیم. صورت مسئله این است: کدام یک از این دو اصل بر دیگری مقدم است؟ ماهیت یا وجود؟

فلسفهٔ کلاسیک تا قرن نوزدهم هیچ شکی در تقدم ماهیت نداشت. اما اگزیستانسیالیست‌ها علناً اعلام داشتند که وجود بر ماهیت مقدم است. همان سان که از خود کلمه بر می‌آید، اگزیستانسیالیسم پیش از هر چیز، تمایلی است برای قرار دادن وجود در درجهٔ اول اهمیت. اگزیستانسیالسیم ماهیات، ممکن‌ها و مفاهیم انتزاعی را کنار می‌گذارد و در نقطهٔ مقابل ذهن ریاضی قرار دارد. توجه آن به چیزی است که وجود دارد یا بهتر بگوئیم به وجود آنچه

موجود است. **گابریل مارسل** Gabriel Marcel (۱۸۸۹ـ۱۹۷۳) فیلسوف مسیحی اگزیستانسیالیست می‌گوید: «من به سهم خودم مایلم خاصیت فلسفی هر اثری را که نمی‌گذارد آن چیزی را که من نیش واقعیت می‌نامم تمیز دهم، انکار کنم.»

فولکیه می‌نویسد: «معمولاً ما بر اثر تربیت فکری‌مان، از افراد آن چیزی را در می‌یابیم که به طور مشترک دارند، آن چیزی که نشان می‌دهد آنها از چه تیپی هستند. آنچه خاص هر کسی است از نظر ما دور می‌ماند. ما با مقولات از پیش ساخته‌مان به سراغ آنها می‌رویم و دانش مان مانع این می‌شود آنچه را که می‌بینیم تشخیص دهیم. همچنین به جای اینکه زندگی درونی‌مان را در اصالت و تازگی ظهورش ملاحظه کنیم، مجبورش می‌کنیم وارد چهارچوب روانشناسی کلاسیک شود تا فهم بیشتری از آن داشته باشیم. در نتیجه، وضوح حقیقت از نظر پنهان می‌ماند.»

«اما اگزیستانسیالیست خلاف این روش را در پیش می‌گیرد. می‌کوشد که با کمال دقت جزر و مدّ زندگیِ درونی خود را (پیش از اینکه ذهن دخالت کند و منطقی را که جزو آن نیست در آن دخالت دهد) بازسازی کند و به گفتهٔ **سورن کی یرکه‌گور** Sören Kierkegaard (۱۸۱۳ـ۱۸۵۵) متفکر اگزیستانسیالیست مسیحی دانمارکی (در یادداشت ها) «بگذار که اندیشه‌ها با بندناف اولین شور و شوق ظاهر شوند.» و یا باز به گفتهٔ همان فیلسوف (در بعدالتحریر *Post-Scriptum*) : «به جای اینکه اندیشهٔ انتزاعی (Abstrait) وظیفه دارد که امر مشخص یا ملموس (Concret) را به صورت انتزاعی درک کند، متفکر درون‌گرا (یا اگزیستانسیالیست) برعکس وظیفه دارد که امر انتزاعی را به صورت ملموس درک کند.» از این‌روست که اندیشهٔ اگزیستانسیالیستی به جای آثار نظری در رمان‌ها و نمایشنامه‌ها بیان می‌شود و در واقع به قول **سیمون دوبووار** (در اگزیستانسیالیسم و حکمت ملل) : «اگر توصیف ماهیت در قلمرو فلسفهٔ محض است، تنها رمان به انسان امکان می‌دهد که جهش اولیهٔ وجود را با همهٔ واقعیت کامل،

فردی و مادیش مجسم کند.»

«زیادی بودن»، «تهوع»، «پوچی»، انسان را به آگاهی از آزادی خویش رهبری می‌کند. آدمی در دنیای پوچ و بیهوده‌ای افکنده شده است که نه قرار و قانونی دارد و نه به هدفی منتهی می‌شود. بنابراین هیچ چیز راهنمای آفرینش نیست. انسان در اصل دارای هیچ خصیصهٔ فطری نیست، بلکه از آنچه در «عالم وجود» کسب می‌کند تشکیل شده است. یعنی بشر راکارهای او و رفتار او و محیط او می‌سازد. آدمی با کارهائی که در عالم وجود انجام می‌دهد می‌تواند برای خویشتن ماهیتی بسازد.

منتها این آزادی برای ناتوانان بار سنگینی است که آنان را به نومیدی سوق می‌دهد، حال آنکه برای نیرومندان وسیلهٔ شور و هیجان و جوش و غلیان و کار و کوشش است. آخرین ملجاءِ ناتوانان بدخواهی و سوءنیت است که در تاریکی آن، از تشخیص وضع و موقعیت خود و محیط خویش در می‌مانند و با تعیین هدف‌های مصنوعی برای زندگی ــ هدف هائی که اغلب برای «دیگران» شوم و منحوس است ــ خود را می‌فریبند.

انسان آزاد شخصاً مسئول است و نیز مسئول جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند و عصر خویش است. چون وجود بر ماهیت مقدم است (آلبر کامو که منکر اگزیستانسیالیست بودن خویش است مخالف این دیدگاه نیز هست) انسان آزاد مجبور است با رفتاری که او را متعین می‌کند، به وجود خود معنی ببخشد. جملهٔ معروف **ژان پل سارتر** دائر بر اینکه انسان طرح (Projet) است در اینجاست که معنی پیدا می‌کند و به نوشتهٔ فرهنگ فلسفی لالاند: «طرح به معنی وسیع خود، به ویژه در آثار نویسندگان اگزیستانسیالیست برای نشان دادن همهٔ آن چیزهائی به‌کار می‌رود که به وسیلهٔ آنها فرد می‌خواهد خویشتن را و هر آن چیزی را که احاطه‌اش کرده است رو به جهتی تغییر دهد. ژان پل سارتر در این باره می‌نویسد: «وقتی من می‌گویم که انسان طرح است و دربارهٔ خود تصمیم می‌گیرد... قصد این است که بگویم هیچ حالت روانی از

قبیل لذت یا الم به طور «اولیه» وجود ندارد که بخواهیم آگاهی را بر آن حمل کنیم، بلکه در واقع «آگاهی» است که لذت یا الم ایجاد می‌کند و بدین سان، چه در ساختار خود و چه در جریان زندگی، طبیعت یا ماهیت خود و انسان تصمیم می‌گیرد.»

برای آشنائی مختصر و مفید با اگزیستانسیالیسم، بهتر است ترجمهٔ توضیحی را که **ژان وال** Jean Wahl (۱۸۸۸ـــ۱۹۷۴) فیلسوف معاصر در فرهنگ فلسفی لالاند برای این مدخل نوشته و در حاشیهٔ صفحات ۳۱۹/۲۰ آن فرهنگ چاپ شده است عیناً در اینجا بیاوریم: «نخست **کی‌یرکه‌گور** بود که این معنی تازه را به اندیشهٔ «وجود» داد: یعنی نه دیگر مترادف «هستی» بلکه مترادف «ذهنیت». بد نیست تذکر دهیم که هایدگر قبل از هر چیزی می‌خواهد که فیلسوف هستی باشد (که فکر می‌کند می‌تواند به عنوان «Ex-sistence» (بودن ـ بیرون ـ از ـ خود) به آن برسد. **یاسپرس** هم «فیلسوف هستی» است و هر دو قبول ندارند که آنها را اگزیستانسیالیست بنامند. برای درک این نکته به نامه‌هائی که من در Existence et transcendence (وجود استعلاء) انتشار دادم مراجعه شود.)

پس مناسب‌تر این است که اصطلاح اگزیستانسیالیسم را به فلسفهٔ سارتر، مرلوپونتی و خانم سیمون دوبووار اطلاق کنیم که این عنوان را قبول دارند و نیز به فلسفهٔ گابریل مارسل، زیرا او در اغلب موارد قبول کرده است که «اگزیستانسیالیست مسیحی» نامیده شود. اما درک فلسفهٔ سارتر بدون رجوع به هایدگر و فلسفهٔ هایدگر بدون درک کی‌یرکه‌گور امکان ندارد. سارتر می‌گوید: «وجود مقدم بر ماهیت است.» هایدگر ترجیح می‌دهد که بگوید: «ماهیت انسان در وجود اوست.» یعنی در «بودنِ او ـ در ـ دنیا». دربارهٔ این تفاوت نامهٔ هایدگر به «ژان بوفره» J. Beaufret در *Plalons Lehre von der wahrheit* mit einem *brief über humanismus* (bern 1947) مطالعه شود. طبق نظر سارتر، «باشنده» خود را می‌سازد، در حالی که خود «موقعیتِ» خویشتن است. و این

موقعیت در آخرین تحلیل به خودش وابسته است. سارتر فورمول لوکیه Lequiet را تکرار می‌کند که می‌گوید: «عمل کردن و در حین عمل خود را ساختن». آزادی امکان ندارد مگر به این سبب که انسان ماهیتی ندارد که آن را محدود کند (ر.ک. سارتر L'Existentialisme est un Humanisme).

«وجود» چنین تعریف شده است که بی وقفه در حال صیرورت است. در صیرورتی مداوم و پرشور (کی یرکه گور ـ یاسپرس) یا به عنوان بودن ـ در ـ دنیا (هایدگر) و در همه حال به عنوان آزادی (یاسپرس ـ سارتر). وجود به طور قاطع و در حال دلشوره (Angoisse) داوری می‌کند. در برابر استعلاء قرار دارد. (کی یرکه گور ـ یاسپرس) و یا خود تعالی می‌یابد... به سوی آینده، به سوی دیگران، به سوی دنیا، به سوی هستی (هایدگر ـ سارتر)

ژان وال

اکنون نگاهی کلی به اگزیستانسیالیسم و ادبیات اگزیستانسیالیستی را از کتاب ادبیات در فرانسه از سال ۱۹۴۵ به بعد[1] نوشتهٔ چهارنفر از اساتید دانشگاه‌های فرانسه نقل می‌کنیم:

اگزیستانسیالیسم نهضتی است که بیشتر به تاریخ فلسفه تعلق دارد تا به ادبیات. انواع فلسفه‌های هستی در یک امر با هم مشترکند و آن عبارت است از تلاش برای روشن ساختن خصیصهٔ تنزّل ناپذیر (Irreductible) هستی انسانی و اعتراض به انواع نظام های ایدآلیستی که می‌خواهند فرد را در مطلقِ «شناخت» ادغام کنند و یا زیر سلطهٔ آن قرار دهند. این بحث را نخست در قرن نوزدهم کی یرکه گور مطرح کرد که در مقابله با فلسفهٔ هگل، بر حقوق «وجدان معذب» و مردّد تأکید ورزید. مارتین هایدگر Martin Heidegger (۱۸۸۹ـ۱۹۷۶) با کاربرد روش های «پدیدار شناختی» استاد خود هوسرل

1. Jacques Bersani, Michel Autrand, Jacques Lecarme, bruno Vercier, *La Litterature en France depuis 1945,* bordas, paris-Montréal, 1970.

Husserl بر احساسات افشاگر وجود نظیر دلشوره و نگرانی اصرار می‌ورزد. تأملات هایدگر تأثیر فراوان بر اگزیستانسیالیست‌های فرانسوی گذاشته است، از جمله بر **سارتر** که آنها را زودتر از دیگران در آلمان مطالعه کرده و بر **کامو** که خلاصه ای از آنها را در متن فرانسه خوانده است و بالاخره بر **موریس مرلوپونتی** M. Merleau-Ponty (۱۹۰۸ـ۱۹۶۱) که عقاید هایدگر را باکمال دقت دنبال کرده است. اما درکنار این اگزیستانسیالیسم غیردینی، نوعی اگزیستانسیالیسم مسیحی نیز وجود دارد که بیشتر دنباله روکی یرکه گور شمرده می‌شود و نمایندگان آن عبارتند از **کارل یاسپرس** Karl Jaspers (۱۸۸۳ـ۱۹۶۹) در آلمان و **گابریل مارسل** در فرانسه. این نحله از اگزیستانسیالیسم، بر تعالی ارزش‌های دینی تکیه دارد. در هر دو مورد نباید در برتری اگزیستانسیالیسم فرانسوی بر این «فلسفه‌های وجودی» مختلف مبالغه کرد. این فلسفه نخست در سنت آلمانی با هایدگر و یاسپرس گسترش یافته است و در فلسفهٔ روسی با **نیکلاس بردیایف** Nicolas Bediaev (۱۸۷۴ـ۱۹۴۸) مسیحی و با لئون شستوف Léon Chestov (۱۸۶۶ـ۱۹۳۸) . سارتر و مرلوپونتی هرگز آنچه راکه مدیون فلسفهٔ آلمانی، به ویژه هایدگر هستند پنهان نداشته‌اند. اگزیستانسیالیسم فرانسوی بیش از آنچه آفریننده باشد اقتباس کرده است و می‌توان گفت که در تاریخ فلسفه جایگاه مهمی ندارد.

اما همان طورکه گفتیم فلسفه در اینجا تنها از این لحاظ برای ما جالب است که به ادبیات چهرهٔ تازه‌ای بخشیده است. در واقع کار برجسته‌ای که فلسفه‌های وجودی انجام دادند، از میان بردن فاصله‌ای بود که بین فلسفه و ادبیات وجود داشت. این روش را درکار هایدگر می‌بینیم که پژوهش فلسفی را با تفسیر آثار شاعران در آمیخت. و نیز درکار فلاسفهٔ فرانسوی که به «توصیف پدیدار شناختی» می‌پرداختند. مرلوپونتی به تبعیت از هوسرل می‌گوید: «سخن از بیان و توصیف است، نه توضیح و تشریح.» اوکه خود اثر ادبی نیافریده است، پیوسته به آثار نویسندگان و هنرمندان توجه دارد، کار فیلسوف را به‌کار شاعر

یا رمان نویس تشبیه می‌کند و می‌گوید: «اگر پدیدارشناسی بیش از اینکه یک مکتب یا نظام باشد، نهضتی شمرده می‌شود، نه تصادفی است و نه دروغین. مانندکار بالزاک یا پروست و والری و یا سزان حاصل تلاش وکوشش فراوان است. با همان نوع توجه و حیرت، با همان اقتضای خودآگاهی، با همان ارادهٔ درک معنی جهان یا تاریخ در حالت اولیه‌اش. ظاهراً پدیدارشناسی هستی بود که دست‌کم در مراحل ابتدائیش، ادبیات و فلسفه را با هم آشتی داد. نکتهٔ جالب در این دوران حیرت سارتر جوان در برابر حرف‌های **رمون آرون** Raymond Aron (۱۹۰۵ـ۱۹۸۳) است‌که در سال ۱۹۳۵ جهت‌گیری های تازهٔ فلسفهٔ آلمان را برای او روشن می‌ساخت. **سیمون دو بووار** Simone de Beauvoir (۱۹۰۸ـ۱۹۸۶) در سن کمال *(La Force de l'age)* (جلد دوم خاطرات خود) آن صحنه را چنین نقل می‌کند: «آرون لیوانی را که به دست داشت نشان داد و گفت: «ببین، دوست جوان من! اگر تو پدیدارشناس باشی، می‌توانی از همین کوکتیل حرف بزنی. این یعنی فلسفه!» سارتر از هیجان، یا حالتی شبیه به آن، رنگش پرید.» البته سارتر پس از آن در هستی و نیستی *(L'Etre et le Néant)* به صورت فنی تری تعداد زیادی از مضامین دقیقاً فلسفی را تحلیل کرد که در عین حال دارای ارزش ادبی بود... وقتی‌که **آلبرکامو** در افسانهٔ سیزیف *(Mythe de Sisyphe)* عقاید کی یرکه‌گور، هوسرل، یاسپرس، بردیایف، یا شستوف را مطالعه می‌کند، در واقع با اینکه خود منکر این ادعاست، دست به تتبع فلسفی می‌زند. به ویژه توجه دارد به اینکه این‌کار را با سبکی فشرده و دقیق انجام دهد. فلسفه‌های هستی برخلاف فلسفهٔ دکارت یا برگسون به بیانی روشن و محکم متوسل نمی‌شوند، بلکه نوعی سبک نویسندگی دارند که در عین حال نوعی جهان بینی است. همین تمایل را در اگزیستانسیالیسم مسیحی نیز می‌بینیم: گابریل مارسل به تبع کی یرکه‌گور در سال ۱۹۲۷ در یادداشت های متافیزیک *(Journal metaphysique)* پژوهش‌های خود را دربارهٔ تعالی به صورتی پراکنده ارائه‌کرد. حال و هوای فلسفی اگزیستانسیالیسم با جایگاه مهمی که به

امر تراژیک و دلشوره (Angoisse) قائل است و با توجهی که به ابهام‌ها، پارادوکس ها و گسیختگی‌ها دارد، شکل کلاسیک گفتارهای فلسفی و وضوح تحلیل نظام مند را بر نمی‌تابد. و در تمام اینها فلسفهٔ هستی، حسرت یا وسوسهٔ قالب‌های ادبی و یا نمایشی را دارد.

اگر فلسفه در عین حفظ اصطلاحات و خصوصیت فنی خود رو به ادبیات می‌آورد، ادبیات نیز به سهم خود به طرح مسائل فلسفی می‌پردازد. تهوع *(La Nausée)* اثر معروف سارتر که در قالب رمان ارائه شده، اما اغلب اصولی راکه پیش از آن در این نوع ادبی مراعات می‌شد درهم ریخته است، به شیوهٔ خود، نوعی یادداشت‌های روزانهٔ فلسفی است و تأمّل قهرمان آن «روکانتن» Roquentin دربارهٔ یک درخت در باغ ملی[۱] همان قدر که کار ادبی است اثری فلسفی نیز شمرده می‌شود. زن مدعوّ *L'Invitée* اثر سیمون دوبووار را می‌توان یک رمان سنتی روانشناختی تلقی کرد. با وجود این، باید این اثر را هم یک رمان فلسفی به شمار آورد که نویسنده در آن بی آنکه به شرح و بسط اضافی بپردازد مسئلهٔ وجود «دیگری» را بر پایهٔ فرمول هگل مطرح می‌سازد که طبق آن «هر وجدانی مرگ دیگری را دنبال می‌کند.» و بالاخره روشن است که آلبر کامو در بیگانه *L'Étranger* قصدش مطالعهٔ روانشناختی یک مورد خاص نیست، بلکه رابطهٔ انسان را با دنیا و جامعه مطرح می‌کند. گذشته از آن، حتی شادترین و «آفتابی» ترین آثار او هم هرگز از پرسش یا «دلشوره» عاری نیست. در جهان مدیترانه‌ای که همه چیز حاکی از تعادل و وفور است که از دریای آرام و خاموش بر می‌خیزد، این وفور در عین حال وفوری آمیخته به «دلشوره» است.

پژوهش فلسفی و آفرینش ادبی که در اثر اگزیستانسیالیستی با هم دیده می‌شوند، در عین حال دو پدیدهٔ موازی و مجزا از همند. نویسندهٔ اگزیستانسیالیست نمی‌خواهد که همهٔ این مطالب را به زبان مشترکی و یا در

۱. این فصل از رمان تهوع را در بخش نمونه‌های اگزیستانسیالیسم مطالعه فرمائید.

شیوهٔ تازه‌ای از گفتار درهم ادغام کند. جز در تهوع که اختصاصاً فلسفی است، در همهٔ موارد دیگر با همهٔ انواع ادبی سازش می‌کند و در استفاده از همهٔ انواع آثار ادبی قابلیت حیرت آوری از خود نشان می‌دهد. مضمون «پوچی» (L'Absurde) در آثار کامو، به تناوب در رمان ها، مقاله ها و نمایشنامه‌ها بیان می‌شود. سارتر در استفاده از انواع ادبی متنوع تری مهارت دارد: پیش از اینکه به فکر نوآوری بیفتد با اطمینان خاطر از انواع ادبی متعدد موجود اثر می‌آفریند. و اگر نویسندگان اگزیستانسیالیست توانستند در سال ۱۹۵۰ خوانندگان فراوانی پیدا کنند، به سبب کاربرد ماهرانهٔ انواع ادبی سنتی و زبان بود. همین اعتنای آنها به گذشتهٔ ادبی است که امروزه باعث می‌شود آثارشان قدیمی و کهنه شمرده شود.

همین چند مشخصهٔ مشترک پیش از آنکه شیوهٔ منتخب یک گروه را نشان دهد، در واقع حاکی از تمایلات و سلیقهٔ یک دوران است. و نویسندهٔ اگزیستانسیالیست که می‌بینیم پیوسته تشنهٔ همبستگی است، اغلب نویسنده‌ای تنها باقی می‌ماند. سارتر و کامو پیش از اینکه همدیگر را بشناسند هر کدام آثاری نوشتند که مایهٔ شهرت‌شان شد. طبعاً نقاط مشترکی بین آنها وجود داشت که سارتر بیگانه را ستود و کامو تهوع و دیوار *(Le Mur)* را. اما این دو نویسنده جهان بینی بسیار متفاوتی داشتند. سارتر از طبیعت وحشت داشت و کامو عاشق خورشید مدیترانه بود. دوستی ناپایداری که این دو نویسنده را پس از آزادی فرانسه به هم نزدیک کرده بود، مانع این نشد که کامو آشکارا از اگزیستانسیالیسم سارتر فاصله بگیرد. قطع رابطهٔ آنها که در سال ۱۹۵۲ سر و صدای فراوان برانگیخت، بی تردید نتیجهٔ اختلاف جهت‌گیری سیاسی شان بود. سارتر بیش از پیش به کمونیسم شوروی علاقمند می‌شد و کامو بیش از پیش از آن وحشت داشت، اما این جدائی در عین حال حاصل دو برداشت متفاوت از هستی و از ادبیات بود: انسان گرائی، عصیان، میل خوشبختی، عشق به «سبک زیبا» درکار کامو، تعهد، سیاست، انقلاب، وسوسهٔ

گناهکاری و بیزاری از «ادبیات» در کار سارتر. اگر در خارج از همهٔ این اختلافات، برخی هماهنگی‌ها و شباهت‌ها در آثار این دو نفر دیده می‌شود، به سبب سال‌های سختی است که هر دو باهم می‌گذراندند و کوشیده‌اند که آن را تصویر کنند.

بدین‌سان می‌توان گفت که اگزیستانسیالیسم از چارچوبهٔ یک نسل تجاوز نکرده است و از آن بارآوری ادبی که بیست سال پیش سوررئالیسم داشت بهره مند نبوده است. این استادان اندیشه شاگردانی داشتند، اما اخلافی از نوع خود نداشتند. بی تردید سارتر با شور و هیجان و ژرف بینی فراوان، نویسندگانی نظیر **ژان ژنه** Jean Genet (۱۹۱۰ــ۱۹۸۶) راکه شناخته شده بودند اما خوانندگان فراوان نداشتند به اوج شهرت رساند، اما استعدادهای جوان و تازه‌ای را تربیت نکرد. او که مدیر مجلهٔ معروف *Les Temps Modernes* (زمان‌های نو) بود و در سال ۱۹۴۵ نویسندگان متعددی از قبیل **میشل لیریس** M. Leiris، **ژان پولان** J. Paulhan و **بوریس ویان** B. Vian را بر گرد خود جمع کرده بود، یک گروه ادبی ایجاد نکرد، بلکه بیشتر مجله را به مطالعات سیاسی اختصاص داد. بیانیه‌های او در ادبیات چیست (۱۹۴۷) که به ادبیات متعهد دعوت می‌کرد، آینده‌ای نداشت. له تان مدرن در مدت بیست و پنج سال، مقاله نویسانی نظیر **فرانسیس ژانسون** F. Jeanson و اقتصاددانان و پژوهشگرانی را به خوانندگانش معرفی کرد، اما به جز یک استثناء که حسب حالی بود از **آندره گورز** A. Gorz تحت عنوان خائن *(Le Traitre)*، حتی یک اثر دیگر که تحت تأثیر سارتر نوشته شده باشد ارائه نشد. کامو نیز به نوبهٔ خود ستایندگانی داشت، اما مقلدی نداشت. از این رو اگزیستانسیالیسم ادبی به آثار کامو، سارتر و سیمون دو بووار که هر کدام مشخصات جداگانه‌ای داشتند محدود شد، اما ادبیات اگزیستانسیالیستی که با آثار این سه نفر به وجود آمده بود، هر لحظه از خود فراتر رفت و هرگز در یک مرحله متوقف نماند و منجمد نشد.

حتی پیش از اینکه کلمهٔ اگزیستانسیالیسم ساخته شود، سارتر تهوع و دیوار را

نوشته بود که خشونت طنز تلخ بر آنها حاکم است. وکامو پس از اولین آثارش که از خورشید و فقر الهام یافته بودند. بیگانه (۱۹۴۲)، افسانهٔ سیزیف (۱۹۴۳) و کالیگولا (۱۹۴۴) را نوشته بود که هر سه تصویرهائی از نفی و پوچی را ارائه داده بودند. از همهٔ این آثار ندای تازه‌ای بر می‌خاست: نوعی نومیدی بدون شور و هیجان در آنها بیان می‌شد، تنهائی قهرمانان آنها مطلق بود، نه در جامعه‌ای که پوچی‌اش را افشاء می‌کردند ادغام می‌شدند و نه تاریخ را جدی می‌گرفتند. این تنهائی و این ترک و واگذاری مسلماً حاکی از تجدد مطلقی در زبان فرانسه نبود: طرح اولیهٔ آن را می‌شد در آثار **لوئی فردینان سلین** L.F. Celine، **آندره مالرو** و حتی **برنانوس** Bernanos مشاهده کرد. اما سارتر و کامو، به طور قاطع تری، با امیدهای اخلاقی و استعلاهای مذهبی و تاریخی قطع رابطه کردند. رمان از وارد کردن قهرمانش به هرگونه جمعیتی خودداری می‌کرد. روکانتن و «خودآموختهٔ»[1] تهوع، محکوم به مرگ، ناتوان، دیوانه و بیمار جنسی داستان‌های مجموعهٔ دیوار، «مورسو»ی بیگانه همزاد اسطوره‌ای او «سیزیف»، کالیگولا امپراطور دیوانه، هرگز در جامعه‌ای پذیرفته نخواهد شد. در مقابل، «لوسین فلوریه» Lucien Fleurier قهرمان سخره زن و وقیح کودکی یک رئیس، که نمونهٔ ادغام وقیحانه در یک جامعه و تجسم همهٔ پستی‌های سوء نیت بود. این آثار «ماقبل اگزیستانسیالیستی» را نویسندگانی که هنوز سخنگوی عصر خویش شمرده نمی‌شدند، هر کدام در عالم تنهائی خویش به وجود آورده بودند.

اینان از سال ۱۹۴۰، به ضرورت تاریخ و جنگ با هم مواجه شدند. تا آن سال سارتر به سیاست بی اعتنا مانده بود و اگر به صراحت به نفع الجزایری‌ها وارد میدان شده بود، این کار را به عنوان روزنامه نگار انجام داده بود، نه نویسنده. با اشغال فرانسه و پیدایش گروه‌های مقاومت، کار ادبی آنها به تدریج

۱. Autodidacte. در ترجمهٔ آقای اعلم که در نمونه‌های اگزیستانسیالسیم آمده «دانش اندوز» نوشته شده است.

مضمون تنهائی را رها کرد و همبستگی را جانشین آن کرد. البته شیوهٔ اولیهٔ اگزیستانسیالیسم، با تصویرهای تیره و نومیدانه‌اش در نمایشنامه‌هایی مانند در بسته *Huis Clos* (۱۹۴۵) اثر سارتر و سوء تفاهم *Le Malentendu* (۱۹۴۴) اثر کامو باقی ماند و پاسخگوی آشفتگی اذهانی شد که شاهد سقوط همه معنویات اطمینان‌بخش بودند. اما اگزیستانسیالیسم که درگیر مقاومت شده بود، در جستجوی انسان‌گرائی تازه‌ای بود. ولی بایستی به ترتیبی بلای نیهیلیسم را که در کمین فلسفه‌های پوچی بود و به آنها امکان نمی‌داد که به شیوه‌ای هماهنگ با غول نازیسم بستیزند شکست داد. بدین‌سان در ۱۹۴۵ [پایان جنگ] اگزیستانسیالیسم از سوئی نومید بود (زیرا به عیان می‌دید که همهٔ ارزش‌ها نابود شده است.) و از سوی دیگر امیدی به آینده داشت (و به بازآفرینی نظام ارزشی تازه‌ای). سارتر در یک سخنرانی آموزشی ناپخته اعلام کرد که «اگزیستانسیالیسم نوعی انسان‌گرائی است.» اما کاملاً متفاوت با آن انسان‌گرائی که قبلاً کاریکاتور نیشدار آن را در تهوع ترسیم کرده بود. هم او و هم مرلوپونتی، با شور و شوق از آثار سنت اگزوپری یاد کردند. و اما آلبرکامو ادارهٔ سلسلهٔ انتشاراتی با عنوان «امید» را به عهده گرفت که فرا روی از مرحلهٔ نیست انگاری را برنامهٔ کار خود قرار داد: در این سری آثار **رنه شار** René Char (۱۹۰۷ـ۱۹۸۸) ، شاعر بزرگ و مدافع سرسخت آزادی، و **سیمون ویل** Simone Weil (۱۹۰۹ـ۱۹۴۳) بانوی فیلسوف و عارف را [که ترجیح داده بود مانند محروم‌ترین کارگران زندگی کند و بر اثر سل و سوء تغذیه جان سپرده بود]، پس از مرگ او انتشار داد.

انسان‌گرائی جدید، دومین چهرهٔ اگزیستانسیالیسم بین سال‌های ۱۹۴۵ و ۱۹۵۰ بود... **امانوئل مونیه** E. Mounier (۱۹۰۵ـ۱۹۵۰) فیلسوف مسیحی و موسس مجلهٔ اسپری *Esprit*، این مرحلهٔ اگزیستانسیالیسم را «امید ناامیدان» نامید. او از نوعی شخصیت‌گرائی (Personnalisme) مسیحی دفاع می‌کرد که از نظر وی چندان فرقی با اگزیستانسیالیسم نداشت. در اطراف این

اگزیستانسیالیسم غیردینی که به حق ادعای انسان‌گرائی داشت، بحث و جدل شدیدی درگرفت. **گابریل مارسل** از جنبهٔ مذهبی و سیاسی به آن تاخت و آن را به نابودکردن همهٔ ارزش‌های اخلاقی متهم ساخت. اما شدیدترین حمله‌ها از جانب مارکسیست‌ها بود. **جرج لوکاچ** اقدام سارتر را به عنوان انتخاب «راه سوم» در میان ایدآلیسم و ماتریالیسم دیالکتیک متهم ساخت. در واقع جریان اگزیستانسیالیسم و همهٔ مسائل و بحث‌های آن متوجه مسئلهٔ کمونیسم و اتحاد جماهیر شوروی شد. سارتر در دست‌های آلوده *Les Mains Sales* (۱۹۴۸) وکامو در عادلان *Les Justes* (۱۹۴۹)، مسئلهٔ کاربرد خشونت و رابطهٔ بین سیاست و اخلاق، عصیان و انقلاب را مطرح کردند. اگزیستانسیالیسم که جنگ جهانی دوم را به خود دیده و سپس شاهد جنگ سردی بین شوروی و امریکا شده بود که انتخاب بین یکی از این دو قدرت بزرگ را تحمل می‌کرد، خواست که به تحلیل این تراژدی بپردازد. کامو در طاعون و سارتر در راه‌های آزادی به شیوه‌ای استعاری یا تاریخی کوشیدند که در قالب رمان از آن نوع انسان‌گرائی سخن بگویند که تسلیم منفعلانه در برابر فجایع تاریخ را رد می‌کند. در واقع، کامو در جستجوی آن نوعی از انسان‌گرائی است که در برابر تاریخ و همهٔ اشکال توتالیتاریسم مقاومت می‌ورزد. سارتر برعکس اومانیسمی را تصویر می‌کند که در تاریخ ادغام می‌شود و خشونت های آن را می‌پذیرد.

از ۱۹۵۰ به بعد، این اومانیسم دیگر نمی‌تواند در برابر ضربات تاریخ مقاومت کند. جنگ کره، مسئلهٔ وجود اردوگاه‌های کار اجباری در اتحاد جماهیرشوروی و خشونت‌های رژیم استالینی، روشنفکران اگزیستانسیالیست را از هم جدا می‌کند. سارتر عملاً ادبیات راکنار می‌گذارد و اگزیستانسیالیسم را به اندیشیدن دربارهٔ مارکسیسم اختصاص می‌دهد. کامو، برعکس، در انسان عاصی *L'Homme révolté* (۱۹۵۱) به محاکمهٔ انقلاب های توتالیتر می‌پردازدکه قتل و کشتار را به دلائل حکومتی نظام‌مند می‌کنند. اما در هر دو حالت، به نظر می‌رسدکه اگزیستانسیالیسم آن داعیهٔ دادن صورت انسانی به تاریخ را از دست

داده است. سیمون دوبووار در ماندارن‌ها *Les Mandarins* (۱۹۵۴) شکست این روشنفکران را که می‌خواستند در تاریخ سهیم شوند و رفته رفته به دنبال اشتباهات پس از جنگ به ناتوانی خود پی بردند تحلیل می‌کند.

آخرین کتابهائی که کامو پیش از مرگش می‌نویسد، حاکی از تشویش و بدبینی فراوان است: شور انسان دوستانهٔ طاعون فروکش کرده است. از سال ۱۹۵۶ جنگ الجزایر، کشوری را که او عاشقانه دوست می‌داشت، درهم می‌کوبد و او را هر لحظه آشفته تر می‌کند: کامو ناچار سکوت می‌کند. سارتر که به نوبهٔ خود درگیر مسئلهٔ این جنگ است، با فصاحتی پرشور برضد آن موضع می‌گیرد. ضمناً در این میان اگزیستانسیالیسم به تدریج رنگ می‌بازد. از نظر سارتر که در ۱۹۵۸ روابط خود را با مارکسیسم بررسی و تحلیل می‌کند[1]، اگزیستانسیالیسم یک «ایدئولوژی» ساده است که در حاشیهٔ مارکسیسم، «فلسفهٔ» حقیقی دوران، می‌کوشد که به تجدید فعالیت آن کمک کند. و می‌نویسد: «از آن روز که تحقیقات مارکسیستی بتواند [...] به عنوان پایه‌ای بر دانش انسان‌شناسی، بعد انسانی به خود بگیرد، اگزیستانسیالیسم دیگر علت وجودی نخواهد داشت...» در واقع، پس از ۱۹۶۰، با مرگ کامو و مرلوپونتی، اگزیستانسیالیسم به تدریج خاموشی می‌گیرد. موفقیت قابل ملاحظهٔ خاطرات سیمون دوبووار و کلمات سارتر و نوشته‌های زیبا و حسب حال واری از او دربارهٔ **پل نیزان** P. Nizan (۱۹۶۰) و **مرلوپونتی** (۱۹۶۱) حاکی از اگزیستانسیالیسمی است که به مرحلهٔ حسابرسی و نگاه حسرت آلود به گذشته رسیده است. گرایش‌های جدید فلسفه، علوم انسانی و ادبیات، با اندیشه‌های خاص اگزیستانسیالیسم بیگانه و حتی متضادند. نقشی هم که سارتر بازی کرده است، یعنی نقش نویسندهٔ فیلسوفی که با همهٔ مسائل فرهنگ و تاریخ درگیر می‌شود و طرز تفکری را پیشنهاد می‌کند که «زندگی انسانی را ممکن سازد»، پیوسته احترام برانگیز است، اما در عین حال بیشترین عدم اعتماد را در

۱. در *Question de la methode* «مسائل روش»، که بعدها به نقد عقل دیالکتیک ضمیمه شد.

نویسندگان جدید و فلاسفهٔ این عصر ایجاد می‌کند، ذهنیت، انسان‌گرائی، اندیشیدن به تاریخ، مفاهیم خودآگاهی، موقعیت طرح و آزادی از افق فلسفهٔ معاصر کنار می‌روند. **ژاک لاکان** J. Lacan (۱۹۰۱ـ۱۹۸۱) و طرفدارانش از «تغییر مرکزیت سوژه» (Decentrment du sujet) سخن می‌گویند، **کلود لوی استروس** C. Levi-Strauss (۱۹۰۸ـ) می‌گوید: «هدف نهائی علوم انسانی ساختن انسان نیست، بلکه منحل کردن اوست.» و **میشل فوکو** M. Foucault (۱۹۲۶ـ۱۹۸۴) می‌گوید: «انسان می‌تواند مثل صورتکی شنی در کنار دریا محو شود.» به طور کلی فلسفه از مضامین وجود بیان آنها که معمولاً دراماتیک است دور می‌شود و به مفهوم و سیستم ساختار توجه می‌کند. ادبیات جدید که به مسئلهٔ زبان روی می‌آورد و از مسائل اخلاقی منصرف می‌شود، دیگر از سارتر یا کامو الهام نمی‌گیرد و متوجه نویسندگانی نظیر **ساموئل بکت** S. Beckett (۱۹۰۶ـ۱۹۸۹) می‌شوند که نوعی پوچی را در نظام زبان ترتیب می‌دهد و از همان سال ۱۹۵۱ در مولوی *Molloy* برداشت اگزیستانسیالیستی از پوچی را رد می‌کرد.

هر چند اگزیستانسیالیسم به عنوان یک جریان ادبی از میان رفت، اما تأثیر نویسندگان آن بر نویسندگان دیگری که از آنان فراتر رفتند آشکار است. همان‌طور که در سال های دههٔ پنجاه سوررئالیسم خاتمه یافته تلقی می‌شد، ولی تأثیر آن در آثار ادبی و هنری نیمهٔ دوم قرن بیستم ادامه یافت، پوچی کامو نیز با شدت بیشتری در نام ناپذیر *(Innommable)* بکت ظاهر شد و تئاتر **ژان ژنه** تئاتر سارتر را به فراموشی سپرد. باید گفت که آیا سارتر و کامو نبودند که وجود ژنه و بکت را ممکن ساختند؟...

نمونه‌هایی از آثار اگزیستانسیالیستی

۱

فصلی از رمان

La Nausée تهوع

اثر ژان پل سارتر (۱۹۰۵ـ۱۹۸۰)

Jean - Paul Sartre

ترجمهٔ امیرجلال الدین اعلم

ساعت شش غروب

نمی‌توانم بگویم که احساس سبک حالی یا خرسندی می‌کنم؛ یا به عکس، این خُردم می‌کند. فقط به هدفم رسیده‌ام: آنچه را که می‌خواستم بدانم می‌دانم؛ تمام آنچه را که از ماه ژانویه به بعد برایم رخ داده است فهمیده‌ام. تهوع ترکم نکرده است و گمان نمی‌کنم به این زودی‌ها ترکم کند؛ ولی دیگر از دستش نمی‌کشم، دیگر یک بیماری یا یک بحران زودگذر نیست: خود من است.

من همین حالا در باغ ملی بودم. ریشهٔ درخت شاه بلوط درست زیر نیمکتم تو زمین فرو می‌رفت. دیگر یادم نمی‌آمد که آن یک ریشه است. کلمات ناپدید شده بودند و، با آنها، دلالت چیزها، شیوه‌های کاربردشان، نشانه‌های راهنمای سست که انسان‌ها روی سطحشان کشیده‌اند. نشسته بودم، کمی خمیده، سر به پایین، تنها روبروی آن تودهٔ سیاه و گره دار، که یکسره خام بود و مرا می‌ترسانید. و آنگاه این اشراق به‌ام دست داد.

نفسم را بند آورد. قبل از این چند روز آخر، هرگز حدس نزده بودم که «وجود داشتن»[1] چه معنایی دارد. مثل دیگران بودم، مثل آنهایی که با رخت های بهاره‌شان کنار

1. exister

دریا قدم می‌زنند. مانند آنها می‌گفتم: «دریا سبز **است**؛ آن لکهٔ سفید در آن دوردست یک مرغ دریایی **است**»، ولی احساس نمی‌کردم که وجود دارد، که مرغ دریایی یک «مرغ دریایی موجود» است؛ معمولاً وجود[1]، خود را پنهان می‌کند. آنجا است، دور و بر ما، درون ما، خود **ما** است، آدم نمی‌تواند دو سه کلمه بگوید بی آنکه از آن حرف بزند و، دست آخر، آدم لمسش نمی‌کند. هنگامی که باور داشتم به آن می‌اندیشم، به گمانم هیچ چیز نمی‌اندیشیدم، سرم خالی بود، یا فقط یک کلمه در سرم بود، کلمهٔ «بودن»[2]. وگرنه می‌اندیشیدم... چطور بگویم؟ به **تعلق**[3] می‌اندیشیدم، به خودم می‌گفتم که دریا به ردهٔ اشیای سبز تعلق دارد یا سبزی بخشی از کیفیت های دریا را تشکیل می‌دهد.

حتی موقعی که به چیزها می‌نگریستم، فرسنگ ها از تصور اینکه آنها وجود دارند دور بودم: آنها چون آرایش صحنه به نظرم می‌آمدند. با دست برشان می‌داشتم، همچون ابزار به کارم می‌آمدند، مقاومت هایشان را پیش بینی می‌کردم. ولی همهٔ اینها روی سطح رخ می‌داد. اگر کسی ازم پرسیده بود که وجود چیست، صادقانه جواب می‌دادم که هیچ چیزی نیست، فقط یک صورت (فُرم) خالی که می‌آمد خودش را به چیزهای بیرونی می‌افزود، بی آنکه در طبیعتشان تغییر بدهد. و آنگاه، ناگهان، آن آنجا بود، مانند روز روشن بود: ناگهان آشکار شده بود. جلوهٔ بی گزندش به منزلهٔ مقوله‌ای انتزاعی راگم کرده بود: همان خمیرهٔ چیزها بود، این ریشه از خمیرهٔ وجود قالب یافته بود. یا بهتر بگویم، ریشه، نرده‌های باغ، نیمکت، چمن تنک روی چمنزار، همه‌شان ناپدید شده بودند؛ گونه گونی چیزها، فردیتشان، جز نمود نبود، یک لعاب. این لعاب ذوب شده بود، توده‌های هیولاسان و نرم و بی سامان باقی مانده بودند ــ همگی برهنه، با گونه‌ای برهنگی هراس انگیز و مستهجن.

مواظب بودم که کوچک ترین حرکتی نکنم؛ اما لازم نبود جم بخورم تا پشت درخت‌ها ستون‌های آبی رنگ و پایهٔ چراغ غرفهٔ نوازندگان، و پیکرهٔ ولدا را در وسط انبوهی از بوته‌های غار ببینم. همهٔ آن اشیا... چطور بگویم؟ آنها ناراحتم می‌کردند؛ دلم می‌خواست که با شدت کمتر وجود داشته باشند، به طرزی خشک تر، انتزاعی‌تر، با خودداری بیشتر. درخت شاه بلوط خودش را به چشم‌هایم می‌فشرد. زنگاری تا نیمهٔ تنه‌اش را می‌پوشانید؛ پوستهٔ سیاه و متورم به چرم جوشیده می‌مانست. غلغل آب چشمهٔ

1. existence　2. être　3. appartenance

ماسکره[1] به گوش‌هایم فرو می‌ریخت و آنجا آشیانه می‌ساخت، آنها را با آه می‌آکند؛ سوراخ های دماغم با بویی سبز و گندیده لبریز بود. همهٔ چیزها، نرم و سبک بال، خودشان را ول‌کرده بودند که به سوی وجود بروند مانند آن زن‌های خسته‌ای که خودشان را به دست خنده وا می‌نهند و با صدای گریان می‌گویند: «خندیدن خوب است»؛ آنها روبروی هم گسترده بودند، از روی پستی راز وجودشان را برای یکدیگر فاش می‌کردند. فهمیدم که بین لاوجود[2] و این وفور وجدآمیز میانگینی نیست. اگر کسی وجود می‌داشت، می‌بایست تا آن حد وجود داشته باشد، تا حدکپک، تا حد تورم، تا حد مستهجن بودن. در دنیایی دیگر، دایره‌ها و نواهای موسیقی خطوط خالص و دقیق[3]شان را حفظ می‌کنند. ولی وجود یک خمیدگی است. درخت‌ها، ستون‌های آبی شب، غلغل شادمانهٔ یک چشمه، بوهای زنده، هُرم‌های کوچک گرمایی که در هوای سرد موج می‌زدند، مرد موسرخی که روی نیمکتی به گواردن نشسته بود: همهٔ این خواب آلودگی‌ها، همهٔ این گوارش‌ها را اگر با هم در نظر می‌گرفتم، به طور مبهمی مضحک می‌نمودند. مضحک... نه: تا آن حد نمی‌رفتند، هیچ چیز از آنچه وجود دارد ممکن نیست مضحک باشد؛ مانند یک تشابه مبهم و تقریباً نامحسوس با برخی موقعیت‌های یک کمدی سبک بود. ما توده‌ای از موجودات ناراحت و به ستوه آمده به دست خودمان بودیم، ماکمترین دلیلی برای بودن در آنجا نداشتیم، هیچ‌کدام مان. هر موجودی، آشفته، به طور مبهمی ناآسوده، خودش را در رابطه با دیگران زیادی حس می‌کرد. **زیادی:** این تنها رابطه‌ای بود که می‌توانستم میان آن درخت‌ها، آن نرده‌ها، آن ریگ ها برقرار سازم. بیهوده می‌کوشیدم تا درخت های شاه بلوط را **بشمرم**، که در رابطه با ولدا «قرارشان بدهم»، که بلندی‌شان را با بلندی درخت های چنار بسنجم: هر یکی‌شان از نسبت‌هایی که سعی داشتم در آن **محصورش** کنم می‌گریخت، انزوا می‌جست، لبریز می‌شد. از خودسرانگی این نسبت‌ها آگاه بودم، نسبت‌هایی که در نگاه داشتنشان اصرار داشتم برای آنکه فرو ریزی جهان انسانی، اندازه‌ها، کمیت‌ها، و جهت‌ها را به تأخیر بیندازم؛ اینها دیگر چیزها را در چنگ خود نداشتند. **زیادی**، درخت شاه بلوط، آنجا روبرویم، کمی طرف چپ. زیادی، ولدا...

و **من** ــ وارفته، رخوت زده، مستهجن، گوارنده، در حالی که فکرهای تیره‌ای را این سو و آن سو می‌انداختم ــ **من نیز زیادی بودم.** خوشبختانه این را احساس نمی‌کردم، بیشتر

1. Masqueret 2. Inexistence 3. Rigide

می‌فهمیدمش، ولی ناآسوده بودم زیرا می‌ترسیدم که احساسش کنم (حتی حالا هم ازش می‌ترسم ــ می‌ترسم مبادا از پشت سر بگیردم و همچون خیزابی بلندم کند). به طور مبهمی خیال کشتن خودم را می‌بافتم تا دست کم یکی از این وجودهای زاید را نابود کنم. اما حتی مرگم هم زیادی بود. زیادی، جنازه‌ام، خونم روی این ریگ ها، بین این گیاهان، در ژرفای این باغ فرح بخش. و گوشتِ خورده و تراشیده در زمینی که آن را می‌بایست دریافت کند زیادی بود، و دست آخر استخوان‌هایم، پاک شده، پوست کنده، و تر و تمیز مثل دندان، همچنین زیادی بود: من تا جاودان زیادی بودم.

کلمهٔ **پوچی**[1] اکنون زیر قلمم زاده می‌شود؛ کمی پیش، در باغ، نیافتمش، ولی دنبالش هم نمی‌گشتم، نیازی به‌اش نداشتم: من بدون کلمات می‌اندیشیدم، **دربارهٔ** چیزها، با چیزها. **پوچی** نه تصوری در سرم بود نه آوای یک صدا، بلکه آن مار مردهٔ درازِ دم پاهایم بود، آن مار چوبی. مار یا چنگال یا ریشه یا پنجهٔ کرکس، اهمیتی ندارد. و بی‌آنکه چیزی را به وضوح تقریر کنم، می‌فهمیدم که کلید **وجود**، کلید **تهوع** هایم، کلید زندگی خودم را یافته بودم. به راستی، همهٔ آنچه توانستم بعداً دریابم، به این پوچی بنیادی تحویل می‌یابد. **پوچی:** باز هم کلمه‌ای دیگر؛ من با کلمات می‌جنگم؛ آنجا، چیز را لمس کردم. اما اینجا می‌خواهم خصلت مطلق این پوچی را تعیین کنم. یک حرکت، یک رویداد توی دنیای کوچک رنگین انسان‌ها هرگز جز به وجه نسبی پوچ[2] نیست: در نسبت با اوضاع و احوالی که ملازم آن اند. مثلاً سخنان یک دیوانه در نسبت با موقعیتی که در آن است پوچ است ولی نه در نسبت با دیوانگیش. اما من، کمی پیش، مطلق را تجربه کردم: مطلق یا پوچ. آن ریشه ــ هیچ چیزی نبود که در نسبت با آن، این ریشه پوچ نباشد. اوه! چطور می‌توانم به کلمات درش آورم؟ پوچ: در نسبت با ریگ ها، با کپه‌های سبزهٔ زرد، با گِل خشکیده، با درخت، با آسمان، با نیمکت های سبز. پوچ، تحویل ناپذیر؛ هیچ چیز ــ حتی یک سرسام عمیق و نهانی طبیعت ــ نمی‌توانست توضیحش دهد. پیداست که من همه چیز را نمی‌دانستم، جوانه زدن بذر و رویش درخت را ندیده بودم. اما رویاروی آن پنجهٔ درشتِ ناهموار، نه نادانی نه دانایی اهمیتی نداشت: دنیای توضیحات و دلایل، دنیای وجود نیست. دایره پوچ نیست، با چرخش پاره خط مستقیمی به دور یکی از نوک های خود به

1. absurdité 2. absurdie

وضوح توضیح دادنی است. ولی همچنین دایره وجود ندارد. آن ریشه، به عکس، در حدی وجود داشت که نمی‌توانستم توضیحش بدهم. گره دار، بی‌جنبش، بی‌نام، دلم را می‌ربود، چشم‌هایم را پر می‌کرد، دایم مرا به وجود خودش بر می‌گردانید. هر چه تکرار می‌کردم «این یک ریشه است»، دیگر اثری نداشت. پی بردم که آدم نمی‌تواند از کار کردش به حیث ریشه، به حیث یک تلمبهٔ مکنده بگذرد و به آن برسد، به آن پوست سخت و متراکم فوک آور، به آن سیمای روغنی و پینه دار و لجوج. کارکرد، چیزی را توضیح نمی‌داد: آدم را توانایی می‌داد که به وجه کلی بفهمد ریشه چیست، ولی هرگز **این یکی** را. این ریشه، با رنگش، صورتش، حرکت منجمدش، در زیر هرگونه توضیحی بود. هر یک از کیفیت هایش کمی از آن می‌گریخت، از آن بیرون می‌ریخت، تا نیمه جامد می‌شد، تقریباً یک چیز می‌گردید؛ هر کدام **توی** ریشه **زیادی** بود، و کندهٔ درخت یکسره حالا این احساس را به من می‌داد که داشت کمی از خودش به بیرون می‌غلتید، خودش را نفی می‌کرد، خودش را در غایت عجیبی گم می‌کرد. پاشنه‌ام را به آن پنجهٔ سیاه کشیدم: دلم می‌خواست کمی از پوستش را بکنم. به خاطر هیچ، از سر ستیزه جویی، برای ظاهر کردن رنگ صورتی پوچِ یک خراش روی چرم خرمایی: برای **بازی کردن** با پوچی دنیا. ولی وقتی پایم را پس کشیدم، دیدم پوسته همان طور سیاه مانده است.

سیاه؟ احساس کردم که این کلمه بادش در رفت و با سرعتی فوق العاده از معنایش تهی شد. سیاه؟ ریشه سیاه **نبود**، چیزی که روی آن تکه چوب بود، سیاهی نبود ــ چیز دیگری بود: سیاهی، مانند دایره، وجود نداشت. به ریشه نگاه کردم: آیا **بیش از سیاه** بود یا **تقریباً** سیاه بود؟ اما به زودی دست از سؤال کردن از خودم برداشتم زیرا احساس می‌کردم که در جای آشنایی هستم. بله، من پیش از این با همان نگرانی اشیای نام ناپذیر را به دقت بررسی کرده بودم، پیش از این کوشیده بودم ــ بیهوده ــ که چیزی **دربارهٔ آنها** بیندیشم: و پیش از این حس کرده بودم که کیفیت‌های سرد و بی‌جنبش‌شان می‌گریزند، از لای انگشت‌هایم سُر می‌خورند. بند شلوار آدولف، چند شب پیش، در کافه راندوو دشمینو. آن بنفش **نبود**. دو لکهٔ تعریف ناپذیر روی پیرهن را باز دیدم. و سنگ ریزه را، آن سنگ ریزهٔ کذایی را، منشأ تمام این ماجرا: آن فاقد... درست یادم نمی‌آید که آن از بودن چه چیز امتناع می‌کرد. اما مقاومت انفعالی‌اش را فراموش نکرده بودم. و دست دانش اندوز؛ روزی در کتابخانه آن را گرفته و فشرده بودم و بعدش این احساس به ام

دست داد که آن کاملاً یک دست نبود. به کرم چاق سفیدی اندیشیده بودم، ولی آن هم نبود. و شفافیت مشکوک لیوان آبجوخوری در کافهٔ مابلی. مشکوک: همین بودند، اصوات، بوها، مزه ها. وقتی مثل خرگوش‌های رمیده به تاخت از زیر دماغتان می‌دویدند و به شان توجه چندانی نمی‌کردید، می‌شد آنها را ساده و آسوده خاطر کننده پنداشت، می‌شد باور کرد که آبی حقیقی، قرمز حقیقی، یک بوی حقیقی بادام یا بنفشه در جهان هست. ولی همین که یک لحظه نگاهشان می‌داشتید، این احساس آسایش و ایمنی جایش را به اضطراب عمیقی می‌داد: رنگ ها، مزه‌ها، بوها هرگز حقیقی نبودند، هرگز صرفاً خودشان نبودند و هیچ چیز جز خودشان. بسیط ترین، تجزیه نشدنی‌ترین کیفیت در نسبت با خودش، در خودش، در قلبش، چیزی زیادی داشت. آن سیاه، آنجا، دم پایم، سیاه مثل سیاه نمی‌نمود، بلکه بیشتر کوشش درهم و برهمی بود برای تخیل کردن سیاهی از طرف کسی که هرگز سیاهی را ندیده بود و نمی‌دانسته چطور وابایستد، کسی که در ورای رنگ ها هستی مبهمی را تخیل می‌کرده است. آن به رنگی می‌مانست اما همچنین... به یک جراحت یا باز به یک ترشح، به روغن پشم ــ و به چیزی دیگر، مثلاً به یک بو، به بوی زمین نمناک ذوب می‌شد، به بوی چوب ولرم و نمناک، به بوی سیاهی که مثل لعاب روی این چوب سخت‌پی گسترده بود، به یک مزهٔ شیرین یک فیبر خمیردار. من آن سیاهی را صرفاً **نمی‌دیدم**: بینایی یک اختراع انتزاعی است، یک تصور پاکیزه شده و بسیط گشته، یک تصور انسانی. آن سیاهی، یک حضور بی ریخت و وارفته، از بینایی و بویایی و چشایی بسیار در می‌گذشت. ولی آن سرشاری مبدل به آشفتگی می‌گردید و سرانجام دیگر هیچ چیز نبود زیرا زیادی بود.

آن لحظه فوق‌العاده بود. من آنجا بود، بی‌حرکت و یخ‌زده، غرقه در جذبه‌ای ترسناک. ولی، درست در قلب آن جذبه، چیز تازه‌ای هم اکنون پدیدار شده بود؛ من **تهوع** را می‌فهمیدم، دارایش بودم. حقیقت آن است که من کشفیاتم را برای خودم تقریر نمی‌کردم. ولی فکر می‌کنم که حالا برایم آسان بود که به قالب کلمات درشان آورم. امر عمده، همان امکان[1] است. مقصودم این است که، بنا به تعریف، وجود آدم ها و چیزها عبارت از وجوب[2] نیست. وجود داشتن به طور ساده یعنی **آنجا بودن؛** موجودها پدیدار می‌شوند، می‌گذارند باشان **برخورد کنیم،** ولی هرگز نمی‌توان آنها را **استنتاج کرد.** به گمانم

1. contingence 2. nécessité

کسانی هستند که این را فهمیده‌اند. منتها آنها کوشیده‌اند تا با اختراع یک هستی[1] واجب[2] و قائم به خویش و اسناد آن به خود، بر این امکان چیره شوند. ولی هیچ هستی واجبی که آدم‌ها به خود اسناد می‌دهند نمی‌تواند وجود را توضیح دهد: امکان، ظاهر دروغ نیست، نمودی که بتوان زدودش؛ آن مطلق است، از این رو بی موجبی[3] کامل. همه چیز بی موجب[4] است، این باغ، این شهر و خود من. موقعی که به اش پی می‌برید، دلتان را به هم می‌زند و همه چیز بنای موج زدن می‌گذارد، مثل چند شب پیش در کافهٔ راندوو دشمینو: آن تهوع است؛ همان است که رجاله‌ها ــ اهالی کوتوور و دیگران ــ می‌کوشند تا به یاری تصورشان از حق، از خودشان پنهان کنند. ولی چه دروغ حقیری: هیچ کس حقی ندارد؛ آنها یکسره بی موجب اند، مانند سایر آدم‌ها موفق نمی‌شوند که خودشان را زیادی حس نکنند. و آنها به خودی خودشان، نهانی، **زیادی‌اند**، یعنی بی ریخت و مبهم، غمناک.

آن جاذبه تا کی طول کشید؟ من ریشهٔ درخت شاه بلوط **بودم**. یا بهتر بگویم، من یکسره آگاهی از وجودش بودم. هنوز گسسته از آن ــ زیرا از آن آگاه بودم ــ و با این همه گمشده در آن، هیچ چیز غیر از آن. یک آگاهی ناآسوده و با این وصف آگاهیی که می‌رفت با همهٔ وزنش روی آن تکه چوب بی حرکت قرار می‌گرفت. زمان وا ایستاده بود: چالهٔ سیاهی دم پاهایم؛ محال بود که چیزی **بعد** از آن لحظه بیاید. دلم می‌خواست خودم را از آن لذت سبعانه بگسلانم، ولی حتی به خیالم هم نمی‌رسید که امکان داشته باشد؛ من در درون بودم؛ کندهٔ درخت سیاه **رد نمی‌شد**، آنجا توی چشم هایم مانده بود، مثل لقمهٔ گنده‌ای که تو حلقوم گیر می‌کند ــ نه می‌توانستم بپذیرمش و نه ردش کنم. به چه زحمتی چشم‌هایم را بلند کردم؟ و راستی آیا بلندشان کردم؟ درست‌تر این نیست که بگویم خودم را یک لحظه نابود کردم تا در لحظهٔ دیگر با سرِ به عقب کشیده و چشم‌هایی رو به بالا از نو زاده شوم؟ در حقیقت، از یک گذار آگاه نبودم. ولی، ناگهان، برایم محال شد که به وجود ریشه بیندیشم. آن محو شده بود. هر چه برای خودم تکرار می‌کردم: «آن وجود دارد، هنوز آنجاست، زیر نیمکت، دم پای راستم»، عبث بود و دیگر معنایی نداشت. وجود چیزی نیست که بگذارد از دور اندیشیده شود: باید ناگهان به‌تان هجوم آورد، رویتان وا‌ایستد، مانند جانور بی‌جنبش درشت جثه‌ای روی قلبتان سنگینی کند ــ

1. être　　2. nécessaire　　3. gratuité　　4. gratuit

وگرنه دیگر اصلاً چیزی نمی‌ماند.

دیگر اصلاً چیزی نمانده بود، چشم‌هایم تهی بود و از رهاییم بسیار خوشنود بودم. و بعد، یکهو، چیزی شروع به جنبیدن در برابر چشم‌هایم کرد، حرکت هایی خفیف و نامعین: باد داشت نوک درخت را تکان می‌داد.

بدم نمی‌آمد که ببینم چیزی جم می‌خورد، بعد از همهٔ آن وجودهای بی‌جنبشی که مانند چشم‌های خیره مرا می‌نگریستند تنوعی بود. همان طور که تاب خوردن شاخه‌ها را دنبال می‌کردم، به خودم می‌گفتم: حرکات هرگز کاملاً وجود ندارند، آنها گذارهایی‌اند، میانگین‌هایی بین دو وجود، زمان‌هایی ضعیف. خودم را آماده کردم که ببینم از نیستی بیرون می‌آیند، به تدریج رسیده می‌شوند و می‌شکفند: سرانجام می‌رفتم که وجودها را در جریان زاده شدن غافلگیر کنم.

بیش از سه ثانیه نکشید که همهٔ امیدهایم نقش بر آب شد. روی آن شاخه‌های مردد که چون نابینایان دور و برشان کورمال کورمال می‌کردند، موفق نشدم که «گذار» به وجود را دریابم. این تصور گذار هم یکی دیگر از اختراع های آدمیان بود. تصوری که زیاده روشن بود. همهٔ آن تکان‌های کوچک خودشان را می‌گسستند، برای خودشان مستقر می‌شدند. آنها همه جا از شاخه‌ها و ترکه‌ها لبریز شدند. دورادور آن دست های خشک می‌چرخیدند، درون گردبادهای کوچک در بر می‌گرفتندشان. بله مسلماً حرکت چیزی سوای درخت بود. ولی با این همه یک مطلق بود. یک چیز. چشم‌هایم هرگز با چیزی جز پُری برخورد نمی‌کرد. وجودها در نوک شاخه‌ها وول می‌زدند، وجودهایی که مدام خودشان را تجدید می‌کردند و هرگز زاده نمی‌شدند. باد موجود مانند مگس بزرگی می‌آمد روی درخت قرار می‌گرفت؛ و درخت می‌لرزید. اما لرزش یک کیفیت زایا یا یک گذار از قوه به فعل نبود؛ آن یک چیز بود؛ یک «چیز ـ لرزش» به درون درخت جریان می‌یافت، به چنگش می‌آورد، تکانش می‌داد، و ناگهان ترکش می‌کرد، دورتر می‌رفت و دور خودش می‌چرخید. همه چیز پر بود، همه چیز بالفعل بود، ضربان همه چیز تند بود، همه چیز، حتی نامحسوس ترین جست و خیز، از وجود ساخته شده بود. و همهٔ آن موجوداتی که گرداگرد درخت در جنب و جوش بودند از هیچ جا نمی‌آمدند و به هیچ جا نمی‌رفتند. آنها یکباره وجود داشتند و سپس، یکباره، دیگر وجود نداشتند: وجود بدون حافظه است؛ از ناپدید شده‌ها هیچ چیزی را نگاه نمی‌دارد ــ حتی یک خاطره.

وجود در همه جا، تا بی‌نهایت، زیادی، همیشه و همه جا؛ وجود ــ که با هیچ چیز جز وجود محدود نمی‌شود. خودم را روی نیمکت ول کردم، از آن فراوانی هستی های بدون منشأ مات و منگ بودم؛ همه جا شکفتن‌ها و شکفتگی‌ها، گوش هایم از وجود وزوز می‌کرد، گوشتم می‌تپید و باز می‌شد، خودش را به شکفتگی فراگیر وا می‌نهاد؛ دلزده‌ام می‌کرد. اندیشیدم: «ولی چرا، چرا این همه وجود، چون که همه‌شان به یکدیگر می‌مانند؟» فایدهٔ این همه درخت های همانند چه بود؟ آن همه وجودهای ناکام شده و لجوجانه از نو آغاز شده و دوباره ناکام شده ــ مثل کوشش‌های ناشیانهٔ حشره‌ای به پشت افتاده؟ (من یکی از این کوشش‌ها بودم.) آن فراوانی احساس سخاوت ایجاد نمی‌کرد. به عکس، تیره، بیمار، و گرفتار خویش بود. آن درخت‌ها، آن جسم‌های بزرگ ناهنجار... زیر خنده زدم زیرا ناگهان به بهاران شگرفی اندیشیدم که در کتابها توصیف شده است، پر از صداهای شکستگی، ترکیدن‌ها، شکفتن‌های غول آسا. ابلهانی بودند که می‌آمدند با شما دربارهٔ نیروی اراده و تلاش برای زندگی حرف می‌زدند. آیا آنها هرگز به جانوری یا درختی نگاه نکرده بودند؟ آن درخت چنار با پوست های گرگرفته‌اش، آن درخت بلوط نیم پوسیده، از من می‌خواسته‌اند که آنها را نیروهایی جوان و پرتوان بپندارم که به سوی آسمان جهیده‌اند. و آن ریشه؟ حتماً لازم می‌بوده است که من آن را همچون پنجهٔ حریصی بنگرم که زمین را جر می‌دهد و خوراکش را ازش می‌قاپد.

دیدن چیزها به آن نحو ناممکن است. سستی‌ها، ضعف ها، بله. درخت‌ها پرپر می‌زدند. به سوی آسمان می‌جهیدند؟ بهتر است بگویم که فرو می‌ریختند؛ هر لحظه انتظار داشتم ببینم که تنه‌های درخت مثل آلت‌های خسته چروکیده شوند، به هم بپیچند و به صورت تودهٔ سیاه و نرم و مچاله‌ای به زمین بیفتند. آنها نمی‌خواستند وجود داشته باشند، منتها نمی‌توانستند جلویش را بگیرند؛ نکته همین بود. لذا همهٔ وظایف کوچکشان را به آرامی و بدون شور و نشاط انجام می‌دادند؛ شیرهٔ گیاهی آهسته و به خلاف میل از آوندها بالا می‌رفت، و ریشه‌ها آهسته آهسته در زمین فرو می‌رفتند. ولی هر دم گویا در شرف آن بودند که همه چیز را ول کنند و خودشان را نابود کنند. خسته و پیر به نادلخواه به وجود داشتن ادامه می‌دادند، فقط چون که ضعیف تر از آن بودند که بمیرند، چون که مرگ می‌توانست فقط از بیرون به سراغشان بیاید: تنها نغمه‌های موسیقی می‌توانند مرگ خود را همچون یک وجوب درونی در خودشان مغرورانه حمل کنند؛ منتها آنها وجود ندارند.

هر موجودی بدون دلیل زاده می‌شود، از روی ضعف خودش را امتداد می‌دهد و به تصادف می‌میرد. به پشت تکیه دادم و پلک هایم را بستم. ولی صورت های تخیلی، که فوراً خبردار شدند، پریدند آمدند و چشم‌های بسته‌ام را پر از وجود کردند: وجود یک پُری است که انسان هرگز نمی‌تواند ترکش کند.

۲

فصلی از رمان

طاعون La Peste

اثر آلبر کامو (۱۹۱۳ــ۱۹۶۰)

Albert Camus

فصل اعترافات «تارو» در اواخر کتاب طاعون که در اینجا نقل می‌شود به بهترین وجهی بیان کنندهٔ فلسفهٔ انسان دوستانهٔ کامو است و فرق دیدگاه او را با سارتر نشان می‌دهد. کسانی که می‌خواهند بهتر با این تفاوت آشنا شوند بهتر است نمایشنامه‌های دست های آلوده و شیطان و خدا را از سارتر نیز بخوانند.

پدرم دادستان بود. و این خود موقعیتی است. با وجود این آدم عادی و متواضعی بود و هیچ ژست و قیافهٔ دادستان نداشت. مادرم ساده لوح و بی اثر بود. او را همیشه دوست داشته‌ام اما ترجیح می‌دهم که از او حرف نزنم. پدرم با محبت به من می‌پرداخت و حتی گمان می‌کنم که می‌کوشید افکار مرا درک کند. خارج از خانه ماجراهائی داشت. حالا از این بابت مطمئنم، اما در عین حال به هیچوجه برای این مسئله از پدرم دلگیر نیستم. در تمام این مسائل همان طور که ازش انتظار می‌رفت رفتار می‌کرد و مایهٔ ناراحتی هیچ کس نمی‌شد. خلاصه اینکه آدم خاصی نبود و امروز که او مرده است، به این نتیجه می‌رسم که هرچند مثل مقدسین زندگی نکرد، آدم بدی هم نبود. حد وسط را نگه می‌داشت، همین!... و تیپ آدمی بود که انسان نسبت به او احساس محبتی منطقی می‌کند، محبتی که همیشه ادامه می‌یابد.

با وجود این، او خصوصیتی داشت: راهنمای بزرگ مسافرت «Chaix» کتاب مورد علاقه‌اش بود. هرچندکه هرگز مسافرت نکرد مگر در تعطیلات برای رفتن به برتانی که ملک کوچکی در آنجا داشت. اما هر لحظه آماده بود به طور دقیق ساعات ورود و خروج قطار پاریس ـ برلین، ساعات مختلف تعویض قطار برای رفتن از لیون به ورشو و فاصلهٔ دقیق بین هر کدام از پایتخت ها راکه بخواهید به شما بگوید. آیا شما می توانید بگوئیدکه چگونه از «بریانسون»[1] به «شامونی»[2] می‌توان رفت؟ حتی اگر یک رئیس قطار هم بخواهد شرح بدهد گیج می‌شود. اما پدر هیچ اشتباه نمی‌کرد. تقریباً هر شب برای تکمیل اطلاعاتش در این باره تمرین می‌کرد و به این کار خود می‌بالید. این کار او برای من هم مایهٔ تفریح بود، اغلب سؤال هائی از او می‌کردم و بعد برای اینکه بدانم راست گفته است به کتاب راهنما مراجعه می‌کردم و از اینکه به او بگویم اشتباه نمی‌کند کیف می‌کردم. این تمرین‌های کوچک ما را خیلی به هم وابسته ساخت. زیرا من برای او شنونده‌ای بودم که او به حسن نیتش معتقد بود. و اما من گمان می‌کردم این تفوقی که او در بحث قطارها دارد، به تفوق های دیگر نیز می‌ارزد.

«اما من سخن را به درازا می‌کشم و خطر این هست که به این مرد درستکار اهمیتی بیشتر از حد بدهم. بعد از همهٔ این حرف ها، او در تصمیم من فقط تأثیر غیرمستقیم داشت و فقط فرصتی برای من فراهم آورد. وقتی که هفده ساله شدم، پدرم مرا دعوت کرد که به شنیدن ادعانامهٔ او بروم. پروندهٔ مهمی در دادگاه جنائی مطرح بود و مسلماً فکر کرده بود که آن روز به بهترین وجهی اظهار وجود خواهد کرد. همچنین فکر می‌کنم که این تشریفات را برای تأثیر در فکر جوانان مناسب دیده بود و می‌خواست به وسیلهٔ آن مرا به طرف شغلی که خودش انتخاب کرده بود براند. من پذیرفته بودم زیرا پدرم از این قبول من خوشحال می‌شد و نیز برای اینکه دلم می‌خواست او را در نقش دیگری بجز نقشی که میان ما بازی می‌کند ببینم و صدایش را بشنوم. جز این به هیچ چیز دیگری فکر نمی‌کردم. آنچه در دادگاه جریان می‌یافت، همیشه در نظر من، مثل رژهٔ ۱۴ ژوئیهٔ و یا مراسم تقسیم جوائز، طبیعی و اجتناب‌ناپذیر بود. تصور بسیار مبهمی از آن داشتم که مزاحم من نبود.

«و من از آن روز فقط یک تصویر در نظرم مانده است: تصویر مجرم! گمان می‌کنم که او واقعاً مجرم بود ولی این مطلب مهم نیست. اما این مرد کوچک اندام مو حنائی و تقریباً

1. Briançon 2. Chamonix

سی ساله چنان به قبول همه چیز مصمم به نظر می‌رسید، چنان صمیمانه از آنچه کرده بود و از آنچه با او می‌خواستند بکنند وحشت زده بود که پس از چند لحظه چشمان من به جای همه چیز فقط به او دوخته شد. او حالت جغدی را داشت که از روشنائی تندی هراسیده بود. گرهٔ کراواتش در زاویهٔ یقه جا نگرفته بود تنها ناخن‌های یک دستش را می‌جوید. دست راست را... خلاصه اصرار نمی‌کنم. فهمیدید که او زنده بود.

«اما من، در آن لحظه ناگهان متوجه شدم که تا آن وقت، دربارهٔ او فقط با خیال راحت و به عنوان یکی از افراد طبقهٔ «متهم» فکر کرده بودم. نمی‌توانم بگویم که در آن لحظه پدرم را فراموش کرده بودم، اما احساسی بر من فشار می‌آورد و هرگونه توجهی را بجز توجهی که به متهم داشتم از من سلب می‌کرد. تقریباً هیچ چیز نمی‌شنیدم، احساس می‌کردم که می‌خواهند این مرد زنده را بکشند و غریزه‌ای توانا مانند یک موج مرا با نوعی خیرگی، لجوجانه به کنار او می‌برد. و فقط وقتی که پدرم تقاضای مجازات می‌کرد، بیدار شدم.

«او که با ردای سرخش تغییر یافته بود، دیگر نه نیکمرد بود و نه مشفق. دهانش در جنب و جوش بود؛ جملات بزرگ لاینقطع مانند افعی‌هائی از آن بیرون می‌ریخت و فهمیدم که او مرگ این مرد را به نام اجتماع می‌خواهد و حتی می‌خواهد که سر او را ببرند. آری، حقیقت داشت، او فقط می‌گفت: «این سر باید بیفتد.» اما در پایان تفاوت چندان زیاد نبود و این یکی هم به حد اولی رسید، زیرا سری راکه می‌خواست به دست آورد. با این تفاوت که این کار را خود او انجام نداد. و من که به دنبال آن، این ماجرا را تا نتیجه‌اش تعقیب کردم، نسبت به آن بدبخت چنان صمیمیت سرگیجه آوری احساس کردم که پدرم هرگز احساس نکرده بود. در حالی که پدرم می‌بایستی بنا به قاعده، در آن مراسمی شرکت کند که محترمانه آن را «آخرین لحظات محکوم» می‌نامند و در واقع باید شنیع ترین قتل نامید.

«از آن لحظه، راهنمای مسافرت Chaix را با نفرت و کراهت نگاه کردم. از آن لحظه به بعد، با ترس و وحشت به عدالت و محکومیت به مرگ و به اعدام نگاه کردم. و با نوعی سرگیجه پی بردم که طبعاً پدرم به دفعات در مراسم قتل شرکت کرده است و این در روزهائی بوده که او صبح زود از خواب بیدار می‌شده است. آری، پدرم در این مواقع ساعت شماطه‌اش راکوک می‌کرد. جرأت نمی‌کردم در این باره با مادرم حرف بزنم، اما او

را بیشتر زیر نظر می‌گرفتم و پی بردم که دیگر رابطه‌ای بین آنها نیست و با قطع علاقه و تسلیم و رضا زندگی می‌کند، و همان طور که گفتم، این فکر مرا کمک کرد تا او را ببخشم. بعدها فهمیدم که هیچ موردی برای بخشیدن وجود ندارد. زیرا مادرم تا پیش از ازدواج تهیدست بوده و فقر، تسلیم و رضا را به او یاد داده بود.

«بی شک منتظرید به شما بگویم که فوراً خانه را ترک گفتم و رفتم. نه، ماه‌ها و حتی قریب یک سال ماندم. اما دلم شکسته بود. یک شب پدرم ساعت شماطه دارش را خواست زیرا می‌بایستی صبح زود بلند شود. من شب خوابم نبرد. فردای آن روز وقتی که پدرم بازگشت من رفته بودم. بلافاصله باید بگویم که پدرم به جستجوی من فرستاد، به دیدنش رفتم و بدون هیچ گونه توضیحی با کمال آرامش به او گفتم که اگر مرا مجبور به بازگشت کند خودم را خواهم کشت. بالاخره قبول کرد زیرا طبع ملایمی داشت، دربارهٔ اینکه علاقه به تنها زیستن ابلهانه است (تصمیم مرا این طور تعبیر کرد و من نخواستم بگویم که اشتباه می‌کند.) سخنرانی مفصلی کرد. سفارش‌های متعدد به من کرد و اشک‌هائی راکه صمیمانه در چشمانش حلقه زده بود فرو خورد. بعدها، مدت‌های دراز پس از آن تاریخ، مرتباً برای ملاقات مادرم به خانه رفتم و در این اثنا پدرم را هم می‌دیدم. گمان می‌کنم که همین روابط برای او کفایت می‌کرد. و اما من خصومتی نسبت به او نداشتم، فقط کمی اندوه در دلم بود. وقتی که او مرد، مادرم را پیش خودم آوردم و اگر او هم به نوبهٔ خود نمی‌مرد، هنوز هم با من بود.

«من روی این سرآغاز خیلی تکیه کردم، زیرا در واقع سرآغاز همه چیز بود. حالا دیگر سریع تر پیش خواهم رفت. در هیجده سالگی وقتی که از زندگی راحت بیرون آمدم با فقر آشنا شدم. برای امرار معاش به حرفه‌های متعدد دست زدم و موفقیتم هم بد نبود. اما آنچه بیشتر از همه فکر مرا مشغول می‌کرد، محکومیت به مرگ بود. می‌خواستم با آن جغد حنائی حسابم را تسویه کنم. در نتیجه به اصطلاح وارد گود سیاست شدم. مطلب این بود که نمی‌خواستم طاعون زده باشم. فکر کردم جامعه‌ای است که بر روی محکومیت به مرگ لم داده است و اگر با آن بجنگم با قتل و جنایت جنگیده‌ام. من این نکته را باور کردم، دیگران هم به من گفتند و تا حد زیادی درست بود. آنگاه در کنار کسانی قرار گرفتم که دوستشان داشتم و از دوست داشتن‌شان دست برنداشتم. مدت ها با آنان باقی ماندم و در اروپا کشوری نیست که من در مبارزه‌هایش شرکت نکرده باشم. بگذریم.

«البته می‌دانستم که ما هم بنا به موقعیت، فرمان محکومیت صادر می‌کنیم. اما به من می‌گفتند که این چند مرگ، برای رسیدن به دنیائی که در آن دیگر کسی را نخواهند کشت ضروری است. این از لحاظی درست بود و بعد از همهٔ این حرف‌ها شاید من طوری ساخته شده ام که نمی‌توانم به این قبیل حقایق معتقد شوم. آنچه مسلم است، دچار تردید بودم. من به «جغد» فکر می‌کردم و این وضع نیز می‌توانست ادامه داشته باشد. تا روزی که شاهد یک اعدام شدم «در مجارستان بود.» و همان سرگیجه‌ای که به هنگام کودکی گریبانم را گرفته بود، اکنون که مردی بودم جلو چشمانم را سیاه کرد.

«هرگز تیرباران کسی را ندیده‌اید؟ مسلماً نه، معمولا این کار بنا به دعوت صورت می‌گیرد و حاضران قبلا انتخاب شده‌اند. نتیجه اینکه، اطلاع شما از این مراسم محدود به آن چیزی است که در تصویرها و درکتابها دیده‌اید دستمالی بر روی چشم، چوبهٔ اعدام و چند سرباز در فاصله‌ای دور. اما نه این طور نیست می‌دانید که برعکس، جوخهٔ تیرباران در یک مترونیمی محکوم می‌ایستد؟ می‌دانید که اگر محکوم بتواند دو قدم به جلو بگذارد سینه‌اش به تفنگ‌ها می‌خورد؟ می‌دانید که تیراندازان از این فاصلهٔ کوتاه تیرشان را در ناحیهٔ قلب متمرکز می‌کنند. و همهٔ آنها با گلوله های درشتشان حفره‌ای در آنجا باز می‌کنند که می‌توان مشت را در آن فرو برد؟ نه، شما نمی‌دانید، چون اینها جزئیاتی است که ازش حرف نمی‌زنند، خواب آدم‌ها، از زندگی برای طاعون زدگان مقدس‌تر است. نباید مانع خوابیدن مردم درست و حسابی شد. این کار بی‌ذوقی است. و همه می‌دانند که ذوق عبارت از مصر نبودن است. اما من از همان وقت به بعد دیگر خوب نخوابیدم. طعم بد این حادثه در دهانم باقی ماند و من از اصرار، یعنی از اندیشیدن دست بر نداشتم.

«آنگاه پی بردم که، دست کم، من در سراسر این سال‌های دراز، طاعون زده بوده‌ام و با وجود این با همهٔ صمیمیتم گمان کرده‌ام که برضد طاعون می‌جنگم. دانستم که به طور غیرمستقیم مرگ هزاران انسان را تأئید کرده‌ام و با تصویب اعمال و اصولی که ناگزیر این مرگ ها را به دنبال دارند، حتی سبب این مرگ ها شده‌ام. دیگران از این وضع ناراحت به نظر نمی‌آمدند و یا لااقل هرگز به اختیار خود دربارهٔ آن حرف نمی‌زدند. من گلویم فشرده می‌شد. من با آنها بودم و با این همه تنها بودم. وقتی که نگرانی هایم را تشریح می‌کردم، آنها به من می‌گفتند که باید به آنچه در خطر است اندیشید و اغلب دلائل مؤثری ارائه می‌دادند تا آنچه را که نمی‌توانستم ببلعم بخورد من بدهند. اما من جواب می‌دادم که

طاعون زدگان بزرگ، آنهاکه ردای سرخ می‌پوشند... آنها هم در این مورد دلائل عالی دارند و اگر من دلائل جبری و ضروریاتی راکه طاعون زدگان کوچک با استدعا و التماس مطرح می‌کنند بپذیرم نمی‌توانم دلائل طاعونیان بزرگ را رد کنم. به من جواب می‌دادند که بهترین راه حق دادن به سرخ ردایان این است که اجازهٔ محکوم ساختن را منحصراً در اختیار آنها بگذاریم. اما من با خود می‌گفتم که اگر انسان یکبار تسلیم شود دیگر دلیلی ندارد که متوقف شود. تاریخ دلیل کافی به دست من داده است، این روزگار مال کسی است که بیشتر بکشد. همهٔ آنها دستخوش حرص آدمکشی هستند و نمی‌توانند طور دیگری رفتار کنند.

«در هر حال مسئله‌ای که من با آن روبرو بودم استدلال نبود. جغد حنائی بود، این ماجرای زشتی که در آن دهان‌های کثیف طاعونی، به مردی در زنجیر، اعلام می‌کردند که خواهد مرد و همهٔ وسائل را فراهم می‌کردند تا او شب های دراز احتضار با چشم باز منتظر قتل خود باشد و سپس کشته شود. مسئلهٔ من مسئلهٔ «حفره در سینه» بود. و با خود می‌گفتم که فعلا دست کم به سهم خودم، هرگز حتی یکبار، می‌شنوید، حتی یکبار به این قصابی تنفرآور حق نخواهم داد. بلی، من این کوری عنادآمیز را انتخاب کردم به انتظار اینکه روزی روشن تر ببینم.

«از آن پس دیگر تغییر نکرده‌ام. مدت درازی است که من شرم دارم، شرم از اینکه چه دورادور و چه با حسن نیت، من هم به سهم خود قاتل بوده‌ام. به مرور زمان فقط پی بردم که حتی آنان که بهتر از دیگرانند امروزه نمی‌توانند از کشتن و یا تصویب کشتن خودداری کنند زیرا جزو منطق زندگی آنهاست و ما نمی‌توانیم در این دنیا حرکتی بکنیم که خطر کشتن نداشته باشد. آری من به شرمندگی ادامه دادم. پی بردم که همه مان غرق طاعونیم و آرامشم را از دست دادم. امروزه به دنبال آن آرامش می‌گردم. می‌کوشم که همه چیز را درک کنم و دشمن خونی کسی نباشم. فقط می‌دانم که برای طاعونی نبودن، باید آنچه راکه می‌بایست، انجام داد. و تنها همین است که می‌تواند امید آرامش و در صورت فقدان آن مرگی آرام ببخشد. همین است که می‌تواند انسان‌ها را تسکین دهد و اگر هم نتواند نجات بخشد، لااقل کمترین رنج ممکن را به آنها بدهد و حتی گاهی شفابخش باشد. و به همین سبب من تصمیم گرفتم همه چیز را طرد کنم. همهٔ آن چیزهائی راکه از نزدیک و یا دور، به دلائل خوب یا بد، آدم می‌کشد و یا تصویب می‌کند که آدم بکشند.

«باز به همین سبب است که این اپیدمی به من هیچ چیز یاد نمی‌دهد، جز اینکه باید آن را دوش به دوش شما شکست داد. من به علم یقین می‌دانم (آری، ریو، می‌بینید که من در بارهٔ زندگی همه چیز را می‌دانم) که هر کسی طاعون را در درون خود دارد؛ زیرا هیچ کس، نه، هیچ کس در دنیا در برابر آن مصونیت ندارد. و انسان باید پیوسته مواظب خود باشد تا مبادا در یک لحظهٔ حواس پرتی با تنفس به صورت دیگری، طاعون را به او منتقل کند. آنچه طبیعی است، میکروب است. و باقی، سلامت. کمال و پاکی نتیجهٔ اراده است، و اراده‌ای که هرگز نباید متوقف شود. مرد شریف، یعنی آنکه تقریباً هیچ کس را آلوده نمی‌کند، کسی است که حواس پرتی او به کمترین حد ممکن است. و انسان برای اینکه هرگز حواسش پرت نباشد به اراده و توجه کامل احتیاج دارد. آری، ریو، طاعونی بودن بسیار خسته کننده است، اما باز هم خسته کننده‌تر است که انسان نخواهد طاعونی باشد. برای همین است که همهٔ مردم خسته به نظر می‌رسند، زیرا امروزه همهٔ مردم تا اندازه‌ای طاعونی هستند. و باز به همین سبب، چند نفری که می‌خواهند از طاعونی بودن رها شوند، با خستگی بی پایانی آشنا هستند که هیچ چیزی بجز مرگ آنها را از آن نجات نخواهد داد.

«از این به بعد، من می‌دانم که دیگر چیزی برای این دنیا نمی‌خواهم و از لحظه‌ای که از کشتن منصرف شده‌ام خودم را به غربتی نهائی محکوم کرده‌ام. دیگرانند که تاریخ را به وجود خواهند آورد. همچنین می‌دانم که نمی‌توانم دربارهٔ این دیگران بر حسب ظاهر قضاوت کنم. انسان برای اینکه قاتل عاقلی باشد صفت خاصی دارد که من فاقد آن هستم؛ و این برتری شمرده نمی‌شود. اما اکنون من می‌خواهم همین که هستم باشم و تواضع را یادگرفته‌ام. فقط می‌گویم که در روی زمین بلاها و قربانی‌ها وجود دارد. و باید تا آنجا که ممکن است از همکاری با بلا پرهیز کرد. شاید این به نظر شما آسان جلوه کند، و من نمی‌دانم که آسان است یا نه اما می‌دانم که درست است. من استدلال‌های فراوانی را شنیدم که نزدیک بوده است گیجم کند و خیلی‌ها راگیج کرده و با آدمکشی موافق ساخته است. و فهمیده‌ام که همهٔ بدبختی انسان‌ها ناشی از این است که به زبان صریح و روشن حرف نمی‌زنند. از این رو من تصمیم گرفته‌ام که صریح حرف بزنم و صریح رفتار کنم تا در راه راست بیفتم. در نتیجه می‌گویم که بلاها و قربانی‌ها وجود دارد و لاغیر. اگر با گفتن این نکته خودم به صورت بلا در می‌آیم لااقل ارادی نیست. من می‌کوشم که قاتل معصومی

باشم. ملاحظه می‌کنید که ادعای بزرگی نیست.

«البته می‌بایستی یک گروه سوم هم وجود داشته باشد. گروه پزشکان حقیقی، اما این امری است کمیاب و باید بسیار دشوار باشد. از این رو من در هر فرصتی، برای اینکه خسارات را محدود سازم، در صف قربانیان قرار گرفتم. در میان آنان دست کم می‌توانم تحقیق کنم که چگونه می‌توان به گروه سوم، یعنی به صلح و آرامش رسید.»

تارو وقتی که گفته‌هایش را تمام کرد پایش را تکان می‌داد و آهسته با نک پا روی تراس می‌کوبید. پس از کمی سکوت، دکتر کمی اندامش را راست کرد و پرسید که آیا تارو دربارهٔ راهی که باید برای رسیدن به آرامش در پیش گرفت عقیده‌ای دارد؟

ـ آری، محبت!

تئاتر نو

آیا تئاتر نو معیارها را تغییر داده است؟ آیا این تئاتر با تئاتر قرون پیش و حتی نیمهٔ اول قرن بیستم متفاوت است؟ شکی در این نیست. امروزه ما با تئاتری سر و کار داریم که همهٔ اصول تئاتر موجود پیش از خود را بهم زده است. نمونه‌های آن را در صحنه‌ها می‌بینیم یا در کتاب ها می‌خوانیم اما اغلب دربارهٔ آنها با ابهامی روبرو هستیم. ما در اینجا می‌کوشیم که تا حد امکان با این تئاتر که آن را «تئاتر پوچ» نیز نامیده‌اند آشنا شویم و در این معرفی از «تاریخ تئاتر نو» اثر ژنویو سرو[1] استفاده می‌کنیم.

«درست است که جنگ جهانی اول دنیا را با مسائل تازه‌ای روبرو ساخت و دنیائی که پس از آن جنگ به وجود آمد فرق زیادی با دنیای پیش داشت اما می‌توان گفت که معیارهایش تغییر نکرد، اما جنگ جهانی دوم پایان یک دنیا بود و آغاز دنیای دیگری با معیارهای تازه. آشویتز و هیروشیما خورشیدهای سیاه این دنیا بودند، و در زیر اشعهٔ قاطع آنها همه ارزش‌های گذشته خاموش شد و رنگ باخت و اگر در بعضی از آن ارزش‌ها درخششی می‌بینیم، این درخشش نظیر نور ستارگان از هم پاشیدهٔ دوردست است که مدت‌ها پس از نابودی خود آنها هنوز به چشم می‌خورد. تا آغاز جنگ جهانی دوم، با اینکه

1. Geneviève Serreau, *Histoire du «nouveau théâtre*, Idées, nrf, Paris, 1966.

یک جنگ بزرگ هم پیش آمده بود ولی جوامع بشری در تحول و پیشرفت تدریجی بودند. دورنمای این امید وجود داشت که روزی ریشهٔ هرگونه ظلم و اجحاف از روی زمین کنده شود و جوامعی آرمانی به وجود بیاید. اما همان چند سال جنگ و نیز سال‌های بعد از آن ناگهان همهٔ این امیدها را درهم ریخت و بشر مطمئن و امیدوار که در راه اصلاح جزئیات بود و می‌خواست مسائل اجتماعی ظریف و حساسی را حل کند ناگهان خود را باکشتارهای دسته جمعی و حتی تهدید جهان به نابودی روبرو دید و احساس کرد که همهٔ کوشش‌ها به هدر رفته و به دوران بربریت بازگشته است و بدتر از همه اینکه وقتی چشم باز کرد دید که آن جوامع آرمانی هم کانونی برای حکومت فردی بوده است. همهٔ امیدها ناگهان درهم ریخت و بشر بعد از جنگ خود را در خلأ روحی کامل دید. این خلأ روحی در آغاز زبان خاص خود را پیدا نکرده بود. سال‌های جنگ سال‌های فقر ادبی و فرهنگی بود. این فقر طولانی همه مردم جهان را تشنهٔ شنیدن صدائی تازه ساخته بود.

چند نویسنده چیزهائی نوشتند و چند شعری گفته شد. اما تئاتر در این باره هیچ کاری نمی‌کرد گوئی جرأت رقابت با تاریخ را در خود نمی‌دید. آنچه را که تاریخ انجام داده بود، نخست سینما با فیلم‌های مستند به روی پرده آورد، ولی به زبان تازه‌ای احتیاج بود که کار سینما نبود. می‌شد گفت که سینما با اینکه خود چنین زبانی را نمی‌توانست به میان بیاورد ولی زمینهٔ مغزی مناسب برای پذیرفتن آن ایجاد کرد. و در این میان تئاتر بود که می‌بایستی حتی به بهای مرگ خود زبان گویای این دوران از تاریخ بشر باشد؛ دورانی که دیگر در آن پیشرفت تدریجی زمان مطرح نبود و هیچ حیرت آور شمرده نمی‌شد که زمان‌ها درهم بریزد و در یک چشم به هم زدن همه چیز معکوس شود و یا گذشته با آینده مخلوط گردد.

شاید بتوان گفت که ماجرا با نمایش «محاکمه» اثر **فرانتز کافکا** در پاریس آغاز شد. در سال ۱۹۴۷ **ژان لوئی بارو** محاکمه را که **آندره ژید** به صورت تئاتر

تنظیم کرده بود به روی صحنه آورد. ترجمهٔ کتاب که در سال ۱۹۳۳ در فرانسه منتشر شده بود هیچ سروصدائی ایجاد نکرده بود. «ژوزف کا» .Joesph K قهرمان کافکا که به سببی نامعلوم محاکمه و محکوم می‌شد در آن روزگاران به هیچوجه به عنوان نمایندهٔ وضع بشری تلقی نمی‌شد اما این بیگانه‌ای که در دنیای قطع روابط اسیر شده بود، وقتی که به روی صحنه آمد، «به حق یا به ناحق» مظهر خاصی برای انواع شخصیت ها تلقی شد: نمونهٔ کسانی که در بازداشتگاه‌ها محکوم بوده‌اند، نمونه‌ای از اشخاص «دوزخ» **سارتر** یا نمونه‌ای برای آن «پوچی» که **کامو** تصویر می‌کرد. و همین قهرمان بود که از دور، دست آشنائی به سوی «ولادیمیر» و «استراگون» قهرمانان در انتظار گودو یا «کلوو» و «هام» قهرمانان پایان بازی دو اثر مهم **ساموئل بکت** Samuel Beckett دراز می‌کرد.

اولین آثار این عده از نویسندگان در حوالی سال ۱۹۵۰ در پاریس در تئاترهای ساحل چپ رود سن به وجود آمد. اما این آثار به هیچوجه محصول کار دستهٔ معینی از نویسندگان و حاصل همکاری و همفکری برای ایجاد مکتب ثابتی نبود. **اوژن یونسکو** E. Ionesco ، **ساموئل بکت**، **آرتور آدامف** A. Adamov ، **ژان ژنه**، J. Genet ، و چند نفر دیگر هر یک به تنهائی کار می‌کردند و یگانه نقطهٔ مشترک کارشان این بود که برضد تئاتر جا افتادهٔ موجود آن روز قیام کرده بودند. نکتهٔ جالب اینکه اغلب این نویسندگان فرانسوی نبودند. بکت انگلیسی بود، یونسکو رومانیائی و فرانسوی و آدامف روسی و ارمنی و همهٔ آنها فرانسه را به عنوان مرکزی برای انتشار افکار تازهٔ خود انتخاب کرده بودند و آثارشان را به زبان فرانسه می‌نوشتند و در این روش خود نیز اشتباه نکرده بودند زیرا فقط در فرانسه بود که می‌توانستند کارگردانانی پیدا کنند که آثار غیرعادی آنها را بپذیرند و روی صحنه بیاورند. و این نمایشنامه‌ها مدت‌ها بازی شد و با اعتراض روبرو شد. عده‌ای آنها را فهمیدند عدهٔ دیگری بیهوده تشخیص دادند و سالن را ترک کردند. با وجود

این نویسندگان جدا و مستقل همه با هم مرحلهٔ تازه‌ای را در تئاتر بـه وجـود آوردند که عده‌ای آن را «تئاتر پیشرو» و عدهٔ دیگری «تئاتر پوچ» نامیدند. و در واقع مکتبی خیالی به وجود آمد. آنان که این مکتب خیالی را «پـیشرو» می‌نامیدند مقصودشان اشاره به تهوری بود که این نویسندگان در جدا شدن از عرف موجود تئاتر نشان داده بودند و کسانی که آن را «تئاتر پوچ» نام می‌دادند تحت تأثیر ابهام و عدم وضوحی بودند که در این نمایشنامه‌ها وجود داشت. اما خود نمایشنامه نویسان هیچ یک از این عناوین را نمی‌پذیرفتند. بخصوص در مورد عنوان تئاتر پوچ، **یونسکو** می‌گفت: «حیرت آور، نه پوچ! به نظر من در عالم وجود همه چیز منطقی است و «پـوچ» وجـود نـدارد. و خـود بـودن و موجودیت حیرت آور است.»

و نیز می‌گفت:

«مردم آنچه را «پوچ» می‌نامند که جنبه‌های مضحک زبانی را که از اصل خود خالی شده است لو می‌دهد...»

اولین آثار تئاتر نو در سال ۱۹۵۰ منتشر شد.

این آثار عبارت بود از آوازخوان طاس اثر **یونسکو** و دو نمایشنامه از **آداموف** با نام‌های مانور بزرگ و کوچک و حمله.

اوژن یونسکو Eugène Ionesco (۱۹۱۲ـ۱۹۸۹)

آوازخوان طاس *La Cantatrice Chauve* (۱۹۵۰) نمایشنامه‌ای بود که در آن اصلاً آوازخوانی وجود نداشت، چه طاس و چه مودار. و اغلب تماشاگران این عمل را ناسزائی برای خود می‌شمردند. باز هم ناسزای دیگر این بود که به محض شروع نمایش، ساعت دیواری هفده ضربه می‌زد و «مادام اسمیت» که در صحنه بود، می‌گفت: «عجب! ساعت نه است!» و این اولین سخنی بود که در نمایش بر زبان می‌آمد. به دنبال آن تحلیل‌های ملال انگیز و بی مزه‌ای دربارهٔ غذاها که از شدت ابتذال دیوانه کننده بود و ناگهان چنان که گوئی بچهٔ

بی تربیتی در آن میان ترقه منفجر کند، موضوع «بابی واتسن» به صورتی انفجاری به میان می‌آمد: آقائی که چهار یا سه یا دو سال پیش مرده بود. خلاصه یک «جسد خوشگل» که اصلاً به سنش نمی‌آمد. و اسم زنش هم «بابی واتسن» بود، اسم پسرش و دخترش هم، و اسم دائی و خاله و پسرخاله و مادربزرگ و غیره... همهٔ بابی واتسن‌ها. تماشاگر عادی چنان حوصله‌اش سر می‌رفت که هر لحظه چشم به در خروجی داشت تا اینکه دختر خدمتکار وارد صحنه می‌شد و با حرف بی ربط دیگری که می‌زد تصمیم او را برای ترک تئاتر قطعی تر می‌کرد. دختر می‌گفت: «این بعدازظهر به من خیلی خوش گذشت، با یک مرد به سینما رفتم و با زن‌ها یک فیلم دیدم.»

تماشاگری که این حرف‌ها را می‌شنید از مهارت عجیب نویسنده در کاربرد حرف‌های عادی و مبتذل خرده بورژوازی فرانسه دچار حیرت می‌شد و نمی‌توانست باور کند که نویسنده فرانسوی نیست و اصلاً رومانیائی است. البته یونسکو از مادر فرانسوی به دنیا آمده و تا سیزده سالگی در فرانسه زندگی کرده بود. بعد به بخارست رفت و تا بیست و هفت سالگی در آنجا ماند. شعر می‌سرود و مقاله می‌نوشت، بعد ازدواج کرد و به فرانسه برگشت. در یک اطاق مبلهٔ اجاره‌ای زندگی محقری داشت. این اطاق در عین حال انبار مبل‌های کهنه و شکستهٔ صاحبخانه بود. بعدها یونسکو دکور نمایشنامه‌های مستأجر جدید و آمِدِه را از این اطاق اقتباس کرد. تا سی و هشت سالگی به فکر نوشتن برای تئاتر نیفتاده بود و اصلاً میانهٔ خوبی هم با تئاتر نداشت.

آوازخوان طاس را از روی جمله‌های یک خودآموز فرانسه به انگلیسی برای مبتدیان نوشته است. حقایق مسلم و حرف‌های معمولی خودآموز رفته رفته در نظر او عاری از هرگونه معنا و مفهومی جلوه می‌کرد و به نوعی عدم انسجام کامل زبان منتهی می‌شد. و سرانجام در نمایشنامه یک رشته مصوت ها و صامت ها باقی می‌ماند که گوئی از دهان چند آدم مصنوعی بیرون می‌آید. یونسکو در این باره چنین نوشت: «این برای من ناشی از نوعی زوال واقعیت

بود... فکر کردم دارم چیزی می‌نویسم به عنوان «تراژدی زبان».

فراموش نکنیم که «دادا» نخست از بخارست برخاسته بود و پایه‌گذار آن «تریستان تزارا» که خود رومانیائی بود، پاسخ هائی به ندای خود را عملاً در همان رومانی و در ادبیات پایان قرن نوزده و اوائل قرن بیستم پیدا می‌کرد، از جمله اشعار **اورموز** Urmoz (۱۸۸۳ـ۱۹۲۳) شاعر توانا و **یون کاراجیال** Ion Caragiale (۱۸۵۲ـ۱۹۱۲) نمایشنامه نویس، و یونسکو نیز اینان را بزرگ می‌داشت و دربارهٔ کاراجیال می‌نویسد: «در میان نمایشنامه نویسان گمنام محتملاً بزرگ ترین شان بود.» کاراجیال که عمیقاً بدبین بود و به بی مایگی مردم اعتقاد داشت، از اینکه شخصیت‌هایش را وارد عالم سیاست کند لذت می‌برد و معتقد بود که در این محیط ــ چه دست راستی باشد و چه دست چپی ــ حماقت طبیعی آنها چند برابر می‌شود. به عنوان مثال در نمایشنامهٔ نامهٔ گمشده (که در ۱۹۵۵ در پاریس اجرا شد) یکی از همین سیاستمداران کودن دربارهٔ قانون انتخابات چنین داد سخن می‌دهد: «دو صورت دارد، یا این یا آن... یا درش تجدیدنظر کنند، قبول دارم! اما تغییرش ندهند؛ یا تجدیدنظر نکنند، باز هم قبول دارم، اما تغییراتی در آن بدهند! مخصوصاً مواد اساسیش را.» گفته‌های مطلقاً پوچ که از جملات کلیشه‌ای ساخته شده است و معمولاً بیهودگی مطالب با کمی تأخیر مشخص می‌شود که این خود جنبهٔ کمیک متن را می‌سازد. قاطعیت ها و شعارها در نمایش فراوان است: «من خیانت را دوست دارم، اما از خائنان متنفرم.»، «ملتی که جلو نمی‌رود سر جای خود می‌ماند.» و غیره... همان طور که یونسکو تذکر می‌دهد «شکاف بین زبانی مبهم و در عین حال فخیم، و دغلی حقیرانهٔ شخصیت ها [... سبب می‌شود که] سرانجام این تئاتر که ناتورالیسم را پشت سر گذاشته است، صورتی پوچ و وهمی پیدا کند.»

اما کاراجیال شاهد بیرحم طبیعت انسانی، کمدی‌های خود را در قالب ناتورالیست ها، از قبیل **لابیش** و **هنری بک** می‌سازد، و حال آنکه در کار یونسکو

که شاعر است و وارث شیوهٔ سوررئالیست‌ها، همان فراگردها چندین برابر شده، تا مرز هذیان پیش رفته‌اند، از هرگونه سرمشق انسانی دور می‌شوند و در خدمت نقد سادهٔ جامعه قرار نمی‌گیرند، بلکه سقوط بسیار دردناک واقعیت را با گسیختگی حساب شدهٔ زبان و قوالب تئاتری افشا می‌کند.

وقتی یکی از شخصیت های یونسکو می‌گوید: «اصلاً این ساعت دیواری منفی باف است، همیشه عکس ساعت واقعی را نشان می‌دهد.» یا وقتی که آقای اسمیت با شیفتگی اعلام می‌دارد که: «همسر من هوش مجسم است، حتی از من هم باهوش تر است، یعنی خیلی زنانه‌تر است.» خانم اسمیت دربارهٔ بابی واتسن تذکر می‌دهد: «چون همه شان یک اسم داشتند وقتی که آدم آنها را با هم می‌دید نمی‌توانست از همدیگر تشخیص دهد.» آشفتگی زبان از حماقت ساده فراتر می‌رود و به جذامی بدل می‌شود که احساس می‌کنیم از شدت پوچی، هم روابط خانوادگی و هم کل روابط انسانی را ویران می‌کند، و حد و مرزی هم ندارد...

ضرب المثل‌ها که حقایق متحجری هستند، در کار یونسکو، بلاغت خاصی را در بی معنی گوئی ایجاد می‌کنند:

«می توان ثابت کرد که پیشرفت اجتماعی با قند و شکر خیلی بهتر است.»

«آدم شیشهٔ عینکش را با واکس سیاه براق نمی‌اندازد.»

«حقیقت دو جنبه دارد، اما جنبهٔ سوم آن بهتر است.»

گاهی هم با کلمات ساختگی:

«من یک غوغول به دنیا آورده‌ام.»

«خیلی پیرتر است، صد صدانه است.»

«من اینجا نیامده‌ام که مجیزجیز او را بگویم.»

در کار یونسکو از بازیگر به طور جدی خواسته شده است حرف های پیش پا افتاده را با کمال معصومیت به طور جدی ادا کند. وقتی که او زمان را ضایع می‌کند، چنان حالتی دارد که گوئی تپق می‌زند یا اشتباه می‌کند و این اشتباه او را

فقط تماشاگر می‌فهمد. و همین، سرچشمهٔ کمیک شدن اثر است.

در آوازخوان طاس حرف های پیش پا افتاده در پایان نمایش چنان بر روی هم تلنبار می‌شوند و چنان ضرباهنگ سریعی دارند که گویا با کمال سرعت تعداد زیادی جسد را در صحنه روی هم می‌اندازند. و گوئی در این خفقان افزاینده، ته ماندهٔ زبان در تلاش است و سرانجام به یک هجائی‌ها، به فریاد و به پوچی می‌کشد. در این میان دیگر نه شخصیتی وجود دارد، نه ماجرائی، بلکه ساز و کار خالص تئاتر است که در خلأ عمل می‌کند، یا بهتر بگوئیم یگانه قهرمان نمایشنامه زبان است که آشفتن آن تا آنجا ادامه می‌یابد که به حالت احتضار می‌کشد.

مرگ زبان بر اثر شیء واره شدن آن و مرگ هرگونه ارتباطی بر اثر این زبان: این تئاتر یکی از انتزاعی ترین تئاترهاست، با وجود این فقط به بازی تئاتری اکتفا می‌کند و از هرگونه تمثیل و نمادگرائی عاری است. در نتیجه می‌توان گفت که ملموس تر و انضمامی‌تر از آن وجود ندارد.

اما تغییر کوچکی کافی است که مضحکهٔ این تئاتر به تراژدی بدل شود، چنان که آن را در درس *La Leçon*، دومین نمایشنامهٔ یونسکو می‌بینیم که سال بعد به کارگردانی کوولیه Covelier به صحنه آمد. یونسکو که خود به این عبور از مضحکه به تراژدی استشعار دارد، می‌خواهد که بازی، تعادل بین تضادها را حفظ کند و می‌گوید:

«روی متن مضحک، بازی دراماتیک.»

«روی متن دراماتیک، بازی مضحک.»

یونسکو در تمام آثار خود ضرورت این تقابل را در ذهن خود حفظ کرده است که نه تنها بین متن و بازی، بلکه در درون متن نیز وجود دارد.

درس که «درام کمیک» نام گرفته است معلمی را به صحنه می‌آورد که رفته رفته تابع شاگرد خود می‌شود و سرانجام او را با یک ضربهٔ کارد می‌کشد: در اینجا هم اندیشه از کلام جدا می‌شود و زبان شیء شده را رها می‌کند که در

سرعت دیوانه وارش مانند اتومبیلی بی راننده به راه بیفتد. اما در پشت این صداهای هیجان آلود، اندیشهٔ بی شکل، غول بدوی، با غریزه‌ای مطمئن اما به طور خطرناکی پنهانی، پیش می‌رود و سرانجام زبان جنون زده را گیر می‌اندازد و از آن برای مقصد پنهانی، مانند همان کارد آدمکشی استفاده می‌کند. در واقع زبان نیز به ضرب پوچی کشته شده است. اگرچه در درس ماجرائی وجود ندارد، اما در عین حال داستانی در آن هست. (کسی کسی را می‌کشد). از طریق مضحکه آزمون دردناکی به صحنه می‌آید، اضطرابی که فشار آن در آوازخوان طاس بسیار کمتر بود.

صندلی ها که یک سال بعد از درس به صحنه آمد عموماً شاهکار یونسکو شمرده می‌شود:

یک زن و شوهر پیر، تنها و دور از مردم، در برجی وسط یک جزیره زندگی می‌کنند. برای اینکه در برابر مردم، زندگی طولانی آکنده از شکست ها و حقارت های خویش را توجیه کنند، یک پذیرائی مفصل ترتیب داده‌اند و مدعوین خیالی را به آن دعوت کرده‌اند: شخصیت هائی از هر طبقه، و حتی شخص امپراتور. فقط تعداد زیادی صندلی خالی حاکی از حضور نامرئی جمعیت است که فقط قهرمان‌های نمایشنامه آنها را می‌بینند و با آنها حرف می‌زنند. اما زن و شوهر پیر هم شاید واقعی تر از مهمانان نیستند. آنها فقط برای این حضور دارند که به خلأ مفهوم بدهند، حدود ضروری آن را و حجم خلأ را نشان دهند.

وقتی که سالن کاملاً از صندلی‌های خالی پر می‌شود، به طوری که زن و شوهر پیر وسط آنها گیر می‌کنند و امکان حرکت ندارند، سخنران ظاهر می‌شود. این برای زن و شوهر پیر نشانهٔ نجات است. دیگر می‌توانند روحاً و جسماً خودکشی کنند و ابلاغ پیام بزرگ برای نجات بشریت را به عهدهٔ او بگذارند. در حالی که فریاد می‌زنند: «زنده باد امپراتور!» خود را از پنجره‌ها بیرون می‌اندازند. و سخنران که رو به جمعیت تنها مانده است دهان باز می‌کند،

اما فقط خرخرها و صداهای نامفهوم از گلویش بیرون می‌آید: سخنران کر و لال است. پرده می‌افتد. یونسکو دربارهٔ آن می‌گوید: «مضمون نمایشنامه پیام نیست. نه شکست های زندگی است و نه شکست معنوی پیرمرد و پیرزن، بلکه صندلی هاست، یعنی غیبت اشخاص، غیبت امپراتور... غیبت ماده، خلأ فلسفی موضوع نمایشنامه «هیچ» است.»

از سال ۱۹۵۶ یونسکو شروع کرد با دقت فزاینده‌ای برداشت های خود را از تئاتر به روی کاغذ بیاورد. در نمایشنامهٔ بداهه گوئی در آلما *Impromptu de l'Alma* منتقدان هنری روزنامه‌ها را به باد حمله گرفت و گفت: «تئاتر برای من ریختن دنیای درون به روی صحنه است.» و آشکارا کینهٔ خود را نسبت به سازشکاران و کسانی که دربارهٔ اثری از روی معیارهائی که با آن بیگانه است قضاوت می‌کنند ابراز داشت. درگیری قلمی وی در لندن با تینان Tynan نشان داد که او اهل جدل خطرناک و ظریف و مسلح به سلاح طنز با روشن بینی فوق العاده است. در پاسخ به منتقد آبزرور *Observed* که متحجری بود وارث ژدانف و او را به فورمالیسم متهم کرده بود چنین نوشت: «حمله به زبانی فرسوده، به طنز گرفتن آن برای نشان دادن حد و مرزش و بی کفایتی‌هایش، تلاش برای منفجر کردن آن. زیرا هر زبانی فرسوده می‌شود، متحجر می‌شود، خالی می‌شود، باید آن را تازه کرد، از نو ساخت یا دست کم تقویت کرد. این وظیفهٔ هر «آفریننده» است که تنها از همین طریق می‌تواند به قلب اشیاء، به واقعیت زنده و جاندار راه یابد [...] تجدد در زبان، تجدد در برداشت و در جهان بینی است.»

از آن پس یونسکو تا حد زیادی از سبک «ضدتئاتر» خود فاصله گرفت و به افشاگری های اجتماعی دست زد. شخصیت چاپلین وار او برانژه Béranger که سابقاً نیز با نام‌های دیگری در یکی دو نمایشنامه و بعد هم برای نخستین بار با همین نام در نمایشنامهٔ قاتل بی مزد *Tueur sans gages* (۱۹۵۷) ظاهر شده بود، این بار در کرگدن ها *Rinoceros* به صحنه آمد که آشکارا نمایشنامه‌ای بود

دیدگاهی (Pièce a thèse) و با هدفی کاملاً مفهوم و مشخص و زبانی ساده و روشن که با مضمون وهمی آن در تضاد است. کرگدن‌ها که بیشتر از همه نمایشنامه‌های یونسکو قابل ترجمه بود، تماشاگران فراوانی در میان ملل مختلف پیدا کرد. نخست در دوسلدورف آلمان (در نوامبر ۱۹۵۹) به صحنه رفت و دو ماه بعد بود که متن فرانسوی آن را ژان لوئی بارو در پاریس اجرا کرد.

این نمایشنامه حاصل تجربه‌ای است که بیست سال پیش از آن یونسکو در بخارست از سر گذرانده بود و خاطرهٔ تکان دهندهٔ آن هرگز او را رها نمی‌کرد: او در اثنای سال‌های ۳۷ و ۳۸ عدهٔ روزافزونی از نزدیکان و دوستانش را دیده بود که وارد سازمان فاشیستی «گارد آهنین» می‌شدند. چنان که گوئی ویروس خاصی آلوده شان کرده باشد، ناگهان عقیده و رفتار و سبک و نقشه‌های آن گروه را می‌پذیرفتند و به این ترتیب حفظ هرگونه رابطه‌ای با آنها غیرممکن می‌شد. خود یونسکو می‌گوید: «موضوع نمایشنامه فراگرد نازی شدن یک مملکت است.»

ویروس این نمایشنامه «رینوسریت» Rhinocérite نام دارد. این ویروس رفته رفته همهٔ ساکنان شهر کوچکی را که برانژه در آن به عنوان کارمند دفتری، زندگی بی ماجرا و بی امیدی را می‌گذراند، به کرگدن تبدیل می‌کند. سرانجام در شهر فقط یک موجود انسانی باقی می‌ماند و آن برانژه است، برانژه آخرین فردی است که به زیانباری و خطر ویروس پی می‌برد، اما با بیزاری و عصیانی غریزی به مخالفت با آن بر می‌خیزد و به اومانیسمی مبهم اما پایدار وفادار می‌ماند. تا لحظه‌ای که نوعی شیفتگی یا وحشت از تنها ماندن او را فرا می‌گیرد اما پی می‌برد که حتی اگر هم بخواهد نخواهد توانست که کرگدن شود.

روشن است که رینوسریت تنها به نازی سازی اکتفا نمی‌کند، هرگونه توتالیتاریسم، چه راست و چه چپ، در معرض آن قرار می‌گیرد. شوروی ها این نکته را خوب تشخیص داده بودند، زیرا وقتی که خواستند نمایشنامه را در مسکو به صحنه ببرند، از یونسکو خواستند که تغییر کوچکی در متن بدهد به

طوری که نازیسم به عنوان یگانه بیماری حاصل از رینوسریت باشد. و چون یونسکو با این پیشنهاد به شدت مخالفت کرد، آنها از اجرای نمایش منصرف شدند.

یونسکو از آوازخوان طاس تا تشنگی و گرسنگی *La Soif et la faim* (۱۹۶۶) که آخرین نمایشنامهٔ اوست اغلب تغییر جهت داده و در راه‌های مختلفی افتاده که گاهی غیرمنتظره بوده است. عده‌ای با حمایت از کرگدن‌ها به آوازخوان طاس او حمله کرده‌اند و عده‌ای به طرفداری از آوازخوان طاس حیرت کرده‌اند که او چرا نمایشنامه‌هائی از نوع کرگدن‌ها را نوشته است. آنچه در مورد یونسکو می‌توان گفت این است که او عمر خود را به بازنویسی اولین اثرش نگذرانده و به حمله‌هائی که شده است گهگاه جواب های تندی داده است. خود او همهٔ این تجربه‌ها و کارهای خود را در مجموعهٔ مقالاتی با عنوان یادداشت ها و ضد یادداشت ها *Notes et contre notes* (۱۹۶۶) توضیح داده است. بهتر است بحث دربارهٔ یونسکو را با چند جمله از آن کتاب پایان بدهیم:

ــ من دنبالهٔ این نهضت تجدد را که به نظر می‌رسید در سال ۱۹۲۵ متوقف شده است از سرگرفتم... سعی کردم اضطراب شخصیت هایم را در اشیاء برونی کنم... و با کلمات بازی کنم.

ــ هیچ جامعه‌ای نتوانسته است اندوه بشری را از میان ببرد. هیچ نظام سیاسی نمی‌تواند ما را از رنج زیستن آزاد کند.

ــ کمدی چون شهود پوچی است، به نظرم نومیدکننده تر از تراژدی است.

ــ اثر هنری، قبل از هر چیزی، ماجرائی در ذهن است.

ساموئل بکت Samuel Beckett (۱۹۰۶ــ۱۹۸۹)

نماینده دیگر این تئاتر ساموئل بکت است که در عین حال بین این نویسندگان، فیلسوف ترین آنهاست. نمایشنامهٔ معروف او، در انتظار گودو *En attendant Godo* در ژانویهٔ ۱۹۵۳ چند ماه پس از نمایش آوازخوان طاس یونسکو،

به کارگردانی روژه بلن R. Blin به صحنه آمد. بکت، این ایرلندی بلند قد و ساکت که نمایشنامه‌هایش را به انگلیسی و فرانسه می‌نوشت، خود در همهٔ تمرین‌های آنها شرکت می‌کرد و با هنرپیشگان مشورت می‌کرد، دوست نزدیک جویس بود. قبل از این نمایشنامه سه رمان نوشته و منتشر کرده بود که عدهٔ بسیار کمی آنها را خوانده بودند. در انتظار گودو دو روز از زندگی ولادیمیر (دی دی) و استراگون (گوگو) است. در طول روز اول، دو رفیق در کنار جاده‌ای، نزدیک یک درخت، در انتظار گودو نامی هستند و ظاهراً با او قرار دارند. گودو نمی‌آید، اما دو نفر که انتظارشان نمی‌رفت ظاهر می‌شوند: پوتزو Pozzo و لوکی Lucky ، ارباب و توسری خور او و به قول خود بکت Knouk (ترکیبی از دلقک، حمال و برده) ارباب برده را با طنابی دنبال خود می‌کشد. این ملاقات با یک گفتار طولانی برده که فرمان یافته است «فکر کند» پایان می‌گیرد. پسرکی که از جانب گودو فرستاده شده است، به دو رفیق خبر می‌دهد که «گودو امروز نمی‌آید اما فردا حتماً می‌آید.» ناگهان شب می‌شود و ماه بالا می‌آید. روز اول انتظار پایان یافته است. دومین روز که پردهٔ دوم را تشکیل می‌دهد با همان مسئلهٔ تحمل ناپذیر آغاز می‌شود: «حالا چکار می‌کنیم؟ ــ انتظار گودو را می‌کشیم.» و تقریباً نظیر همان پردهٔ اول ادامه پیدا می‌کند. بیشتر مضامینی که در پردهٔ اول مطرح شده در اینجا هم، منتهی از زاویه‌ای دیگر، از سر گرفته می‌شود: کفش‌ها، خاطره‌ها، درخت، و انتظار گودو. همان پوتزو و لوکی، اما این بار فرسوده و درهم شکسته بر اثر گذشت زمانی نامعلوم و کشنده، (ارباب کور است و برده لال) دوری می‌زنند و می‌روند. همان امربر می‌آید و همان پیغام را دوباره می‌دهد. گودو فردا خواهد آمد. شب می‌شود و ماه بالا می‌آید. یکبار دیگر «دی دی» و «گوگو» می‌خواهند که خودشان را دار بزنند و منصرف می‌شوند. پرده می‌افتد. البته می‌توان تصور کرد که برای سومین و چهارمین روز و حتی تا بی نهایت هم بالا برود و تکرار شود، همان حرف‌ها و همان حرکات تکرار شود و همان آدم‌ها، شاید هر بار فرسوده‌تر از

گذشت زمان، اما شکست ناپذیر (به دلیل اینکه حرف می‌زنند)، بر جای باشند و گودو هرگز نیاید.

در پایان بازی *Fin de partie* نیز که پس از در انتظار گودو نمایش داده شد، نوعی انتظار وجود دارد. اما این بار انتظار پایان، شاید انتظار پایان جهان! اولین کلماتی که در نمایش بر زبان می‌آید چنین است: «تمام شد، تمام، دارد تمام می‌شود، شاید دارد تمام می‌شود.»

در پایان بازی، سه نسل حضور دارند: زن و شوهری پیر یا بریده، پدر که فرزند آنهاست، و پسر یا پسر خواندهٔ او، در محیطی بسته و بی اثاث و زیر نوری مایل به خاکستری (نه روز است و نه شب)، محیطی که در مقام مقایسه با آن، جاده و درخت و ماه گودوبسیار با نشاط جلوه می‌کند.

دو دریچهٔ بی پرده، بالای دیوار رو به بیرون باز می‌شود، دریچهٔ سمت چپ رو به دریا و دریچهٔ سمت راست رو به خشکی. کلو Clov (پسر) هر چند گاه یکبار از یکی از این دریچه ها به بیرون نگاه می‌کند و خبر می‌دهد که در هر دو سو از زندگی خبری نیست و همه چیز مرده است و شاید از مرگ جهان خبر می‌دهد. در وسط اطاق (و شاید مرکز عالم) هام Hamm (پدر) کور و مفلوج بر صندلی چرخدارش نشسته است و دستخوش احتضاری تدریجی است. عرقِ سرد، دستمالی راکه روی صورتش انداخته است خیس می‌کند. در سمت چپ جلو صحنه، نگ Nagg و نِل Nell، پدر و مادر پیر و بی پای او در دو سطل آشغال، روی شن ــ به جای خاک اره ــ گذاشته شده‌اند. کلو، پسرخوانده، بین صندلی و آشپزخانه در رفت و آمد است و همیشه سرپاست، زیرا نمی‌تواند بنشیند. و بر روی دیوار آشپزخانه، «نور روز راکه در حال افول است» نگاه می‌کند. هرچند که آن دو با توجه به نام‌هایشان نیز (هام، مخفف Hammer یا چکش وکلو به جای Clou فرانسه یا میخ) یکی توسری‌زن است و دیگری توسری خور، ولی مسئله پیچیده‌تر از این است و نوعی ابهام «سادو ـ مازوخیستی» در وابستگی مطلق آنها به همدیگر وجود دارد. هام‌کور

و مفلوج، بدون کلو می‌میرد، اما کلو هم اگر خانه را ترک کند و اگر از فرمان سوت های هام اطاعت نکند و به پیروی از اندرز پیرزن (نل) از درون سطل آشغال که می‌گوید: «فرار کن!» بیرون برود، او هم در برهوت خالی که احاطه‌شان کرده است از گرسنگی خواهد مرد.

نل و نگ گهگاه درِ سطل آشغال‌هایشان را بلند می‌کنند تا جیرهٔ خوراک‌شان را بخواهند، یا با هم خاطره‌ای را مبادله کنند. نزدیکی مرگ و زوال مطلق، در ورای هرگونه رنجی که بتوان تصور کرد، در میان آن دو نوعی مهربانی نومیدانه و در عین حال عاشقانه به وجود آورده است. گوئی آنها پیشاهنگان جفت دیگری (وینی Winnie و ویلی Willie) هستند که در آینده در آه، روزهای خوش *Oh, les beau jours* ، نمایشنامهٔ دیگر بکت به صحنه خواهند آمد. تکه پاره‌هائی از خاطرات گذشته به یادشان می‌آید و بر زبان می‌آورند، حادثهٔ دوچرخهٔ دوترکه «که پاهامان را سرش گذاشتیم.» یا گردش‌هایشان با قایق در دوران نامزدی، روی دریاچهٔ «کوم».

همان دریاچه، همان قایق و همان لطافت پایان ناپذیر است که کراپ پیر در آخرین نوارکراپ *Krappe's last Tape* (به فرانسه La Dernière Bande)، از بازیافتن طنین گمشده‌اش خسته نمی‌شود. کراپ پیر که به پایان زندگی رسیده در هر یک از سال‌های عمرش صدای خود را بر روی نوار ضبط کرده و نگه داشته است. از گذشته‌ای که بر روی این نوارها ضبط شده فقط غباری از کلمات، نقشه‌ها، شکست‌ها و اوهام باقی است. کراپ با گذاشتن این نوارها بر روی ضبط صوت، در سال‌های گذشتهٔ عمر خود زندگی می‌کند.

در آغاز سال ۱۹۵۷ بکت یک نمایشنامهٔ رادیوئی می‌نویسد با عنوان همهٔ آنان که می‌افتند *All that fall*. ــ پس از جنگ برای اولین بار است که بکت دوباره نمایشنامه‌هایش را به انگلیسی می‌نویسد ــ همهٔ شخصیت های این نمایش ــ برای نخستین بار در کار بکت ــ در دنیائی واقعی و قابل شناخت زندگی می‌کنند. نمایشنامه که در ژانویهٔ ۱۹۵۷ در بی بی سی اجرا شده بود، در

۱۹۶۳ در تلویزیون فرانسه بازی می‌شود که بکت برگرد ده شخصیت اصلی آن صداها و چشم اندازهائی را اضافه کرده است.

خانم رونی Rooney سالخورده با قدم‌های آهسته از میان مزارع به سوی ایستگاه راه آهن می‌رود تا در آنجا منتظر شوهرش باشد که قرار است با قطار بیاید. این پیرزن درشت اندام نیمه فلج در بین راه با اشخاص مختلفی روبرو می‌شود که هر کدام بر وسیلهٔ نقلیه‌ای سوارند: گاری، دوچرخه، اتومبیل... و بالاخره با میس فیت Miss Fitt پارسا و بدعنق که او را در راه رفتن کمک می‌کند. ماجرای نمایشنامه یک حادثهٔ کوچک روستائی است با طنزی بسیار ایرلندی که لحن آن، لحن آثار اوکیسی O Casey یا دوبلینی‌های جویس را به خاطر می‌آورد.

قطاری که منتظرش هستند، با اینکه فقط یک مسیر نیم ساعته را طی کرده، ولی با یک ربع تأخیر به ایستگاه رسیده است. بالاخره آقای رونی ظاهر می‌شود. او کور است. زن و شوهر به هر ترتیبی است همدیگر را کمک می‌کنند که راه بیفتند و صحبت کنان رو به منزل شان می‌روند. لحن طنزآمیز گفتگو به تدریج عوض می‌شود و صورت طنز خشنی به خود می‌گیرد. در این میان پیشامدی که ظاهراً بی اهمیت است این گفتگو را قطع می‌کند. پسربچه‌ای فرا می‌رسد و توپی راکه پیرمرد در قطار فراموش کرده است برای او می‌آورد. همین مسئله روشنائی شومی بر روی ماجرای نمایشنامه می‌اندازد. اگر قطار تأخیر داشته به این علت بوده است که در بین راه پسربچه‌ای از واگون به بیرون پرت شده است و ظواهر امر نشان می‌دهد که رونی پیر او را هل داده و به روی ریل ها انداخته است. یک جملهٔ رونی که به محض خروج از قطار بر زبان آورده است ما را هم به این نتیجه می‌رساند. پیرمرد گفته است: «هیچوقت هوس نکرده‌ای که یک بچه را بکشی؟ (کمی فاصله) تا جلو یک ورشکستگی آتی را بگیری؟»

بکت خاکسترها *Embers* را هم برای رادیو نوشت که در اکتبر ۱۹۵۹ در

بی بی سی اجرا شد. هنری، تنها، در کنار دریا، در میان صداهای امواج، برای خود داستان می‌گوید: تصاویری، از خاطرهٔ او یا از مخیله‌اش تراوش می‌کند و یک یک پیش چشمش مجسم می‌شود: پدر و تحقیرهای او، دو پیرمرد به نام‌های بولتون Bolton و هالوی Holloway که در یک شب برفی با همدیگر روبرو می‌شوند: «آتش خاموش، سرمای جانگزا، تنهائی سخت، دنیای سرتاسر سفیدپوش... نه صدائی هست و نه آتشی، هیچ شعله‌ای نیست، مگر خاکستر.» همسرش ایدا Ada، چند لحظه‌ای به او پاسخ می‌دهد و خاطرهٔ آدی Addie دختر کوچولوشان را و درس های پیانو و سواری او را به خاطرش می‌آورد و دردهای کهنهٔ زندگی او با درهم ریختگی و با وضوح عجیبی از نو زنده می‌شود و نمایشنامه با این جملات پایان می‌یابد: «هیچ، سراسر روز هیچ، (سکوت)، سراسر روز و سراسر شب هیچ (سکوت) هیچ صدائی نیست.»

آرتور آدامُف Arthur Adamov (۱۹۰۸ـ۱۹۷۰)

چند ماه پس از نمایش آوازخوان طاس در تئاتر دِ نوکتامبول Noctambules Théâtre des، همان تئاتر در نوامبر ۱۹۵۰، نمایشنامهٔ جدید آرتور آدامف را با عنوان مانور بزرگ و مانور کوچک *La Grande et la Petite manrœuvre* به کارگردانی **ژان ماری سِرو** J.M. Serreau به صحنه آورد و سه روز بعد نیز **ژان ویلار** Jean Vilar اجرای اثر دیگر او با عنوان هجوم *Invasion* را در استودیو شانزلیزه آغاز کرد.

این نوآمده که ارمنی نژاد بود و با فرهنگ آلمانی و فرانسوی بارآمده بود، نگاهی غمزده و لحنی کند داشت و با پاهای بی جوراب، کفش صندل می‌پوشید. در سال ۱۹۰۸ در قفقاز به دنیا آمده بود، قسمت اعظم تحصیلاتش را در ژنو و ماینس انجام داده ودر سال ۱۹۲۴ (شانزده سالگی) در اوج فعالیت سوررئالیست‌ها در پاریس ساکن شده بود. دوست آرتو و ستایشگر و شیفتهٔ **استریندبرگ** و **کافکا** بود و از آثار **فروید** و اکسپرسیونیسم آلمان الهام می‌گرفت.

نوشتن برای او نجات از کابوس‌های خویشتن و کابوس‌های سال‌های اشغال بود که هر دو سخت به هم وابسته بودند.

مانور بزرگ و مانور کوچک سومین نمایشنامهٔ آدامف بود، دو نمایشنامهٔ قبلی، پارودی *la parodie* و هجوم بودند، که چون از پذیرفته شدن آنها برای نمایش ناامید شده بود، در بهار ۱۹۵۰ آنها را به صورت کتاب منتشر کرده بود. نویسندگان بزرگی با سلائق گوناگون از قبیل ژید، پرور و رنه شار با سخنان پرشوری او را ستوده بودند. ژان ویلار، به نوبهٔ خود، این سؤال را مطرح کرده بود: «آدامُف یا کلودل؟» و پاسخ داده بود: «من می‌گویم آدامُف!»

خود آدامف در یادداشت کوچکی که به عنوان مقدمه برجلد دوم نمایشنامه‌هایش نوشته است تولد اولین نمایشنامهٔ خود را چنین شرح می‌دهد: «روزی شاهد واقعهٔ ظاهراً بی اهمیتی بودم، اما بلافاصله با خود گفتم: «تئاتر یعنی این، باید همین را بنویسم.» کوری گدائی می‌کرد. دو دختر جوان از کنارش گذشتند و بی آنکه او را ببینند بر اثر بی توجهی به او تنه زدند. داشتند تصنیفی را زیر لب زمزمه می‌کردند: «چشم‌هایم را بستم. عالی بود...» بلافاصله به فکرم رسید که تنهائی انسان‌ها و عدم ارتباط آنها را با هم، به خشن ترین و روشن‌ترین صورتی در صحنه نشان دهم.»

این خشونت را به شدیدترین وجهی در مانور بزرگ و مانور کوچک می‌بینیم که در آن، در یک رشته تابلوها که مانند سکانس‌های فیلم به دنبال هم می‌آیند، مردی را می‌بینیم که چهار دست و پای خود را یکی پس از دیگری از دست می‌دهد و قربانی فرمان‌هائی است که مُنذِرِ ناشناسی به او می‌دهد.

در این نمایشنامه، از یک میان پردهٔ کوتاه دلقکی که برشت در سال ۱۹۲۵ نوشته بود، دقیقاً استفاده شده است: در آن قطعه آقائی به نام اشمیت را می‌بینیم که در سایهٔ دو دلقک از شر دست و پای خود راحت می‌شود. آنها، بسیار دوستانه، دست و پای او را اره می‌کنند و با بریده شدن هر یک از این اعضا آقای اشمیت احساس می‌کند که حالش بهتر شده است. دلقک ها این نیکی را

تا آنجا ادامه می‌دهند که بالاخره او را از شر سرش هم راحت می‌کنند. برشت در این قطعه به شیوهٔ طنز سیاه، به یکی از مسائلی که در سراسر تئاتر او مطرح است پاسخ می‌دهد: آیا انسان می‌تواند به یاری پهلو دستیش بشتابد؟»

در اثر آدامف این قطع دست و پا در درجهٔ اول حاکی از نوعی تمایل به «خودآزاری» و نیز عدم امکان عشق را نشان می‌دهد (که شاید رستگاری در آن باشد) ارنا Erna ی سرخ مو، زنی که مرد قربانی دوست دارد، درکنار جاذبهٔ زهرآلود خود، سادیسم زنان سرپرست اردوگاه‌های نازی را دارد: «شخصیت نوعی» عاری از واقعیت. قطع اندام‌ها به طورکلی، حاکی از وضع بشری است که قربانی وحشتی پوچ و بی نام است.

این «مانور بزرگ» بود. در برابر مرد دست و پا بریده، باجناق او را داریم که مبارز است. او برای برقراری عدالت مبارزه می‌کند و قربانی «مانور کوچک» است. مانوری که در سطح زندگی سیاسی اعمال می‌شود. اگر مرد مبارز موفق شده است نظام انقلابی را به پیروزی برساند، مجبور شده است که در این نبرد عشق همسر و زندگی فرزندش را فداکند. گذشته از آن به زودی پی می‌برد که انقلاب پیروزمند همان‌گرفتاری‌های رژیم گذشته را دارد و از همان روش‌های سرکوب استفاده می‌کند که در آن رژیم بود. در آخرین سخنرانیش می‌گوید: «ما مخالفان مان را ساقط کردیم... اما هنوز از چنگ آنها رها نشده‌ایم. آنها سقوط کرده‌اند، اما در حال افتادن، سایه‌شان را روی ما انداخته‌اند.»

روشن ترین نمونهٔ صحت سخنان قهرمان آدامف را در این سخنرانی در انقلاب اکتبر و رژیم شوروی مشاهده کردیم.

پس از مانور، و در سنت اکسپرسیونیسم آلمان، آدامف دغدغه‌های سیاسی را با تحلیل دنیای درون خود در می‌آمیزد. اما همه چیز، مانند شخصیت هایش که فردیت مشخصی ندارند، متمایل به «صورت نوعی» هستند ــ حتی آنهاکه اسمی دارند ــ بدین سان واقعیات سیاسی برای او وقایع مجردی هستند که

رنگ فلسفی دارند. تماشاگر آزاد است که آرمان‌های انقلابی شخصیت مبارز یا طبیعت شکنجه‌گران و یا «آنها» ی اسرارآمیزی را که دست و پا بریده قربانی‌شان است، تحلیل کند. اما آدامف برای بیان دلهره و توانائی های آن در ناقص العضو کردن، لحنی بسیار صمیمانه و ضرباهنگ صحنه‌ای مؤثری پیدا کرده است. خود او به هنگام بحث از استریندبرگ می‌گوید: «حضور مداوم معنیِ کلمه به کلمه، حضور مداوم دیگری را ایجاب می‌کند و آن حضور تحقیر، ترس و رنج است. همین خصوصیت در آثار این دوره از فعالیت تئاتری خود آدامف نیز وجود دارد.

با وجود این، هجوم برگرد موضوعی خصوصی‌تر شکل گرفته است. شخصیت‌های آن هرچند که چندان گمنام نیستند، (بجز پی‌یر شخصیت اصلی) بیشتر «صورت نوعی» هستند. پی‌یر تصمیم گرفته است که دست نوشته‌های باجناقش «ژان» را که بهترین دوست او بود و درگذشته است، رمزگشائی و منظم کند. موضوع ــ دست‌کم ظاهری ــ هجوم چنین است و می‌توان تصور کرد که آدامف برای نوشتن آن از مورد ماکس برود Max Brod دوست کافکا و مسئول تنظیم و انتشار نوشته‌های او پس از مرگش الهام گرفته است، یا نزدیک‌تر به وی، از مسئلهٔ نوشته‌های آنتونن آرتوکه تازه مرده بود و خانواده‌اش ــ مانند خانوادهٔ ژان ــ به تعقیب دوستانی پرداخته بودند که آثار او را در اختیار داشتند و ادعا می‌کردند که می‌خواهند رمزگشائی و منتشر کنند. اما در کار پی‌یر، این همدلی با یک مرده، این جستجوی نومیدانهٔ حقیقت یک مرده، عملاً تظاهر نوعی روان پریشی از نوع اودیپی است. پی یر توانائی جدا شدن از مادرش و رسیدن به سن مردی را ندارد. این مادر شیطان صفت، با زوج جوان ــ پی‌یر و آنیس Agnès زندگی می‌کند و ما او را در نمایشنامه‌های دیگر نیز از جمله همه برضد همه *Tous contre tous* و یا بازیافت‌ها *Les Retrouvailles* به صورت مادری تملک‌جو می‌بینیم.

پی‌یر ــ بدون اوراق ــ خود را در کنج خلوتی زندانی می‌کند، تا در تنهائی

بتواند راز این اثر را که بر او پوشیده است کشف کند و نیز راز معمای خویشتن را. آنیس با استفاده از غیبت او با «اولین از راه رسیده» فرار می‌کند. اما به خوشبختی دست نمی‌یابد. پی‌یر پس از پانزده روز از کنج خلوت بیرون می‌آید. در آنجا دست‌کم به این نتیجهٔ قاطع رسیده است: «هیچ چیزی به من داده نخواهد شد، مگر اینکه وسیله‌ای برای در پیش گرفتن یک زندگی کاملاً عادی پیدا کنم.» و اوراق گرانبهای ژان را پاره می‌کند. اما وقتی که مادرش خبر خیانت و فرار آنیس را به او می‌دهد به کنج خلوتش بر می‌گردد و خودکشی می‌کند.

خود آدامف می‌گوید که اندیشهٔ حاکم بر پارودی در هجوم نیز دنبال شده است: «هیچ کس زبان دیگری را نمی‌فهمد.» و می‌گوید که کوشیده است بین شخصیت‌هایش گفتگوئی کنائی و غیرمستقیم برقرار کند که در آن هر کسی برای خودش حرف می‌زند. از انعکاس گفته‌ها، حقیقتی تراژیک که هرگز مستقیماً با آن روبرو نمی‌شویم گاهی به سطح می‌آید و احساس می‌شود و این همان هنر چخوف است.

از میان آثار آدامف که در اینجا جای بحث از همهٔ آنها نیست، بهتر است به نمایشنامهٔ کوتاه استاد تاران *Le Professeur Taranne* نیز اشاره کنیم که در ۱۹۵۳، روژه پلانشون Roger Planchon آن را در لیون به صحنه برد. این نمایشنامه که خشونت کارهای دیگر آدامف را ندارد، بازنویسی ساده و سریع یک رویاست و هیچ یک از عناصر آن به مقاصد تمثیلی مورد استفاده قرار نگرفته است. تاران کیست؟ آیا این استاد تحقیر شده مردی شرور است؟ یا قربانی بی‌گناهی که در شبکه‌ای از سوء تفاهم‌ها گرفتار شده است؟ انکارهای مصرانهٔ او بیشتر غرقش می‌کند اما مجرم بودن او را ثابت نمی‌کند. آیا همان طور که متهمش می‌کنند بچه‌ها او را بی لباس در پشت یک کابین استحمام کنار دریا گیر آورده‌اند؟ آیا او همهٔ افکار و عقاید خود را از پروفسور منار دزدیده است؟ این زیر سؤال رفتن همهٔ زندگیش او را دقیقاً از خودش عاری می‌کند. در پایان

این نمایشنامه نیز هیچگونه پیامی نیست. همان طور که در صندلی‌های یونسکو انتظار ورود یک سخنران می‌رود و سخنران در پایان نمایش می‌آید، اما کر و لال است و پیام او جز سکوت چیزی نیست. یا در نمایشنامهٔ دیگر یونسکو به نام استاد، مبشر خبر آمدن استاد را می‌دهد و ستایشگران با بی صبری در انتظار ورود او هستند، اما وقتی که استاد وارد می‌شود می‌بینند که او سر ندارد.[۱]

ژان ژنه Jean Genet (۱۹۱۰ـ۱۹۸۶)

در این میان، تئاتر ژان ژنه باز هم با همهٔ این تئاترها متفاوت است. اشخاص همهٔ نمایشنامه‌های او از نظارت عالیه *Haute Surveillance* (۱۹۴۷) گرفته تا پاراوان‌ها *Les Paravents* (۱۹۶۱) مطرودان جامعه و زندانیان و بدکارانند و در واقع سرسلسلهٔ آنها خود ژنه است که در یادداشت‌های دزد *Journal du voleur* (۱۹۴۸)، حسب حالی در قالب داستان، همبستگی خود را با «همهٔ محکومان به اعمال شاقهٔ» نسل خود اعلام می‌کند. او که در کودکی به پرورشگاه داده شده و به دنبال چند جرم کوچک به دارالتأدیب «متره» Mettray فرستاده شده بود، وقتی به سن بلوغ رسید از آنجا فرار کرد و به «لژیون خارجی» پیوست اما کمی بعد از لژیون نیز فراری شد. از راه دزدی و بدکاری زندگی می‌کرد، از کشوری به کشور دیگر و از زندانی به زندان دیگر منتقل می‌شد. در حوالی سی سالگی در زندان شروع به نوشتن کرد. داستان نتردام گل‌ها *Notre-Dame des fleurs* را در ۱۹۴۲ در زندان فرن Fresnes نوشت و داستان معجزهٔ گل سرخ *Miracle de la rose* را در ۱۹۴۳ در زندان سانته Santé. این داستان‌ها در شماره‌های ۸ و ۹ مجلهٔ آربالت *Arbalète* چاپ شد. در همان شمارهٔ ۹ نمایشنامهٔ در بسته اثر سارتر نیز جلب نظر می‌کرد. همین مایهٔ دوستی گرم و دیرپای آن دو شد که سرانجام

۱. ترجمهٔ این نمایشنامه در پایان این فصل به عنوان نمونهٔ تئاتر نو آورده شده است.

سبب شد بعدها سارتر کتاب مهمی دربارهٔ ژنه با عنوان ژنهٔ قدیس، بازیگر و قربانی *Saint Genet, Comedien et martyr* (۱۹۵۲) بنویسد.

پس از آن ژنه به تئاتر روی آورد. او در نمایشنامه‌هایش که به زبان شاعرانه و زیبائی نوشته شده است وادارمان می‌کند دنیائی را ببینیم که ترجیح می‌دهیم از آن بی‌خبر بمانیم. در عین حال مجبورمان می‌کند که به خودمان برگردیم و گرداب‌ها و وسوسه‌ها و تابوهای خودمان را ببینیم. ژنه دامی برای تماشاگر در روی صحنه می‌گسترد. او خویشتن را در اثرش، هم ظاهر می‌کند و هم پنهان می‌دارد. این وظیفه را به گردن گرفته است که زندگی خود و محکومان دیگر را در قالبی شکوهمند و متعالی به روی صحنه بیاورد و تماشاگر را با خود و قهرمانانش به سوی مناطق ممنوعه بکشاند و تماشاگر چاره‌ای ندارد جز اینکه درک کند و یا خود شبیه آنها شود. چنان که دار و دسته‌ای که تظاهرات می‌کردند تا اجرای نمایشنامهٔ پاراوان‌ها در تئاتر دوفرانس ممنوع شود و با فحش و ناسزا زباله و کثافات به در و دیوار تئاتر پرتاب می‌کردند، ندانسته همان حرکات و حرف‌های شخصیت‌های نمایش را تقلید می‌کردند با این تفاوت که به صناعت شاعرانهٔ نمایش پاسخ واقعی و مبتذل می‌دادند.

ژنه در عین حال می‌کوشد که دنیای خود را مانند دنیای آئینی مذهب کاتولیک بسازد. رفتار دزدان و جنایتکاران و محکومین را در نوعی طبقه‌بندی آئینی قرار می‌دهد. از این رو قضاوت‌ها نیز دربارهٔ او متفاوت و اغلب ضد و نقیض است. در عین حال که فرانسوا موریاک در مورد آثار او اصطلاح Excrémentiel (کثافت‌بار) را به کار می‌برد، ژان کوکتو و ژان پل سارتر معتقدند که وی نویسنده‌ای اخلاقی است و در کتاب مشهور خود، ژنهٔ قدیس، بازیگر و قربانی، بر این نکته اصرار می‌ورزد.

در اینجا مجال گفتگو از همهٔ آثار ژنه نیست. اما برای درک همین ساختار آئینی بهتر است به اختصار با اولین نمایشنامهٔ او، نظارت عالیه *Haute*

Surveillance آشنا شویم. ماجرا در درون زندان اتفاق می‌افتد، محیطی که ژنه بهتر از هر کسی می‌شناسد. ژنه در این نمایش، خود را در قالب لوفران Lefrance دزد به صحنه می‌آورد. سلسله مراتب تنگاتنگی روابط محکومان را در درون زندان تعیین می‌کند که تا حدی سلسله مراتب آئین کاتولیک را به خاطر می‌آورد. ژنه علاقهٔ خود را به امر قدسی و شیفتگی اش را در برابر آئین عشای ربانی پنهان نمی‌دارد.

در رأس این سلسلهٔ مراتب، «گلوله برفی» قرار دارد که سیاهپوستی است غایب از نظر، که به جرم قتل عمد به اعدام محکوم شده است. بعد از او نوبت «سبزچشم» می‌رسد که او هم محکوم به مرگ است، اما به جرم قتل غیرعمد براثر هجوم خشم آنی، که همین کمی از مقام او می‌کاهد. باز هم پائین‌تر، در ردیف بندگان ــ اما بندهٔ مورد نظر ارباب ــ «موریس» لات خطرناک هفده ساله است. لوفران که دزد ساده‌ای است، در پائین ترین درجهٔ این سلسلهٔ مراتب قرار دارد و مشتاقانه آرزومند است که توجه استاد بزرگ را جلب کند.

در این دنیای آئینی که طبعاً همه چیز برعکس است، از طریق آدمکشی است که لوفران می‌خواهد جلب توجه کند و به درجهٔ والای توفیق دست یابد. لوفران، موریس را ــ که او را تحقیر کرده و گفته است: «تو از جنس ما نیستی و هرگز هم نخواهی شد.» ــ از سر حسادت و برای اینکه توجه «سبز چشم» را به خود جلب کند، خفه می‌کند. او با این کار در عین حال می‌خواهد شبیه دیگران شود و از شکنجهٔ تفاوت و تنهائی نجات یابد. اما زحمت بیهوده‌ای است! برای «سبز چشم» که خود برای جنایتش «انتخاب شده» بود، لوفران از طبقهٔ برگزیده نیست و هیچوقت هم نخواهد بود. سبزچشم می‌گوید: «من خودم هیچ چیز را نخواستم! می‌شنوی چه می‌گویم؟ این چیزهائی را که برای من پیش آمد به هیچوجه خودم نخواستم همه‌اش به من داده شد، هدیه شد، از طرف خدا یا شیطان. اما چیزی بود که خودم نخواستم!

لوفران می‌گوید: «من واقعاً تنها هستم!» و ژنه نیز همراه او همین را

می‌گوید: نفرین شده و مطرود از همه سو. بدتر از همه اینکه مطرود برادران خویش است. در چنین حالتی، نوشتن زنده ماندن است. تخیل و هنر است که به ژنه امکان می‌دهد قدر این تفاوت خود را بداند، آن را بپذیرد و بزرگش بدارد.

□

وقتی که چند نویسنده با چنین قدرتی، همهٔ قالب های رایج قبلی را دور می‌ریزند و با زبان تازه‌ای که حرف می‌زنند صحنهٔ تئاتر را به تصرف خود در می‌آورند، برای نسلی که بعد از آنها می‌آید بسیار دشوار است که در راهی بجز راهی که آنها هموار کرده‌اند قدم بگذارد. و منتقدان نیز بی اختیار از آن چند نویسنده به عنوان اسلاف نسل جدید نام می‌برند.

پس از بکت، پس از یونسکو و پس از ژنه، بازگشت به طرز بیان قبلی و به قراردادهای منسوخی که از انسان تصویری قطعی و برخودار از اطمینان و امنیت به دست می‌داد، دیگر منتفی است. اما آنچه ابداع تازه و اصیل، کشف افق‌های تازه و نفی قراردادها بود، به دست دنباله‌روهای کم مایه‌ای به قراردادهای تازه تغییر شکل داد: جستجوی جدی جای خود را به سرگردانی جنون‌آلود و حیرت دلهره‌آمیز زندگی، ابهام دائم و جزئیات بی‌ارزش داد. گفتند که روانشناسی کهنه شده و از رواج افتاده است. به جای آدم های جدی که وضع روانی‌شان قابل تخیل بود، آدمک هایی وارد صحنه شدند که به جای حرف زدن تته پته می‌کردند، گفتند که تنظیم طرح داستانی قدیمی شده است. دیالوگ های دراز بی سر و ته و کاملاً تصادفی، بازی با کلمات و معماگوئی جای طرح داستانی نمایشنامه را گرفت. دوران فرمانروائی پوچی واقعی بود، یعنی ناهماهنگی، عدم انسجام، قضاوت های غلط و یک رشته سخنان بی معنی در دهان هر کسی که وارد صحنه می‌شد... عدم امکان ارتباط به صورت عامل

مزاحمی درآمد که به همه سو حمله‌ور می‌شد... در هر سمت اگر انسجامی می‌دید درهم می‌ریخت و خلأ قلب ها و مغزها را توجیه می‌کرد. با اینکه این وضع، سال‌های دراز ادامه یافت و دیگر شاهد اوج گرفتن هنر تئاتر چنان که باید نشدیم، با این همه از میان همین نویسندگان تئاتر نوکسانی درخشیدند که به تدریج نامشان در میان بزرگان عالم تئاتر ثبت شد. هرچند که هرگونه دسته بندی در این مورد نمی‌تواند چندان دقیق باشد، ولی با مسیری که نویسندگان سرشناس تئاتر نو در پیش گرفته‌اند، می‌توان به طور تقریبی آنها را در پنج گروه به ترتیب زیر قرار داد:

۱ـ در نحلهٔ یونسکو: ژان تاردیو J. Tardieu ، **گونترگراس** G. Grass ، **فرناندو آرابال** F. Arrabal.

۲ـ در صف بکت: روبرپنژه R. Pinget ، **مارگریت دوراس** M. Duras ، **هارولد پینتر** H. Pinter **و رولان دوبیار** R. Dubillard.

۳ـ نوعی تئاتر بولوار پیشتاز امریکائی: ادوارد آلبی E. Albee ، **موری شیسگال** M. Schisgal ، **آرتورکاپیت** A.L. Kopit ، **جک گلبر** Jack Gelber.

۴ـ به دنبال برشت: ماکس فریش Max Frisch ، **فردریش دورنمات** F. Dürrenmatt ، **پتر وایس** P. Weiss ، **آرمان گاتی** A. Gatti.

۵ـ آفریقائی‌های فرانسوی زبان: یاسین کاتب Y. Kateb ، **امه سزر** Aimé Cesaire.

۱

در میان نمایشنامه نویسانی که آثارشان قرابتی با کار یونسکو دارد، ژان تاردیو (۱۹۰۳ـ   ) را باید پیش‌کسوت شمرد. نخستین نمایشنامه‌های او تاریخ ۱۹۴۷ را دارند، یعنی سه سال پیش از آوازخوان طاس. تاردیو در یک رشته نمایشنامه‌های کوتاه تک پرده‌ای، (که در نخستین مجموعه، شانزده تا از آنها و در مجموعهٔ دوم شش تا چاپ شده بود.) غنای تئاتری زبانی را که از

سوررئالیسم به ارث مانده است با لذت مشهود یک کاوشگر، به طور منظم بررسی می‌کند و به طور منظم به‌کار می‌برد: در کار «تمرین سبک» بیش از پیش خود را نزدیک‌تر به رمون کنو احساس می‌کند تا به یونسکو. شانزده «طرح نمایشی»، مضحکه ها، پارودی‌ها، یا اشعار مجموعهٔ اول بیشتر عبارتند از وسعت دادن به یک طرح نمایشی عادی در ابعاد یک رویای وهمی یا اضطراب انگیز.

تاردیو که کاوش‌های خود را درکار تجرید باز هم بالاتر و بالاتر می‌برد، به تدریج به جای تار و پود طرح‌های نمایشی‌اش، مضامین بسیار ساده‌ای را به کار برد که با هم ترکیب می‌شدند و بر حسب نوعی ساخت شبه موسیقیائی پاسخگوی هم بودند. سرانجام، به عنوان مثال، در الفبای زندگی ما *A.B.C. de notre vie* (کنسرتوی ناطق که در سال ۱۹۵۸ نوشته شد) فقط با مضامین کاملاً از هم گسسته روبرو هستیم و کلمات فقط برای ارزش صوتی شان به‌کار می‌روند. خود تاردیو در این باره چنین نوشت: «کلمات بیشتر نت های موسیقی یا لکه‌های رنگ هستند تا مفاهیم.»

تاردیو که شاعر باریک بینی است (چند مجموعهٔ شعر منتشر کرده و آثار هولدرلین را به فرانسه برگردانده است.)، به عنوان تجربه‌ای نبوغ آمیز، و در عین حال با رنگی از طنز، با کلمات بندبازی می‌کند. کلمات در دست او بی‌خطرند و انتظار هیچگونه انفجاری نباید داشته باشیم.

□

گونتر گراس (۱۹۲۷ـ۱۹۹۱) رمان نویس و نمایشنامه نویس آلمانی به نوع دیگری عمل می‌کند. در نمایشنامه‌ای با عنوان طغیان آب *Hochwasser* (۱۹۵۵) خانواده‌ای را نشان می‌دهد که با بالا آمدن آب در خانه، طبقه به طبقه تا پشت بام بالا می‌روند. شخصیت ها که کمی دیوانه‌اند، چندان عمقی ندارند،

گوئی حرکات و طرز حرف زدن خود را از قهرمانان یونسکو گرفته‌اند. اما در این میان دو موش فیلسوف که در گوشه‌ای از دیوار ماجرا را تفسیر می‌کنند، بیش از اینکه از یونسکو تأثیر پذیرفته باشند، نشان از رمان‌های خود نویسندهٔ پرشور، به ویژه رمان طبل را برخود دارند.

نمایشنامهٔ عمو، عمو *Onkel, Onkel* (۱۹۵۶) بیشتر از اگزیستانسیالیسم بهره گرفته است و وسوسهٔ جنایت را با تمسخر به صحنه می‌آورد.

آشپزهای بدجنس *Die Bösen Köche* (۱۹۷۱) تمثیلی طولانی است به سبک تراژی ـ کمیک: عده‌ای در جستجوی فرمول سوپ اسرارآمیزی هستند که «کنت» نامی آن را در اختیار دارد. این کنت در لحظه‌ای که تحت فشار آشپزهای بدجنس حاضر شده است فرمول را در اختیار آنها بگذارد، اعتراف می‌کند که آن را فراموش کرده است، زیرا درست مانند عشق که تازه کشفش کرده است، فرمول اسرارآمیز نیز نه می‌تواند ثابت بماند و نه به دیگری منتقل شود. این فرمول شناختی زنده است، تجربه‌ای متغیر که پیوسته تازه می‌شود. کنت خودکشی می‌کند.

گراس که خود نیز تشنهٔ تجربه‌های تازه است، به سراغ سیاست می‌رود و یک نمایشنامهٔ متعهد می‌نویسد با عنوان توده‌ها قیام می‌کنند *Die Plebejer Proben den Aufstan* (۱۹۶۶). او در این نمایشنامه ابهام رفتار روشنفکر مارکسیست را در قبال پراکسیس انقلابی نشان می‌دهد. روشنفکر او ظاهراً برتولد برشت است که روز ۱۷ ژوئن ۱۹۵۳ نمایشنامه کوریولان *Coriolan* و به ویژه صحنهٔ قیام توده‌ها را با هنرپیشگان برلینر آنسابل Berliner ensemble تمرین می‌کند. و حال آنکه همزمان در بیرون شورش واقعی کارگران برلین شرقی برپا شده است. این فرصتی است برای گونتر گراس که مسئولیت نویسنده را در قبال تاریخ که خود را می‌سازد، مطرح کند. گراس در این نمایشنامه بیشتر به سراغ دلمشغولی‌های نویسندگانی نظیر پتروایس و دورنمات می‌رود.

□

فرناندو آرابال (۱۹۳۲ـ   ) نویسندهٔ اسپانیائی است با استعدادی بی‌نظیر که نمایشنامه‌هایش را به فرانسه می‌نویسد، اما به اسپانیائی می‌اندیشد و خیال می‌بافد. می‌توان گفت که شهرت او در آلمان و امریکا و انگلیس بیشتر از فرانسه است. زیرا نمایشنامه‌هایش در آن کشورها بیشتر به صحنه می‌رود. در اواخر دههٔ پنجاه و درگرماگرم رواج تئاتر نو در فرانسه، او که بیست و پنج سال بیشتر نداشت چند مجموعه از نمایشنامه‌هایش را منتشر کرده بود و با اینکه در آفرینش آنها چیزی مدیون تئاتر پیشتاز فرانسه نبود، اما به تدریج از جنبه‌های مختلفی به نویسندگان این تئاتر پیوست. آثار آرابال آکنده از بیرحمی و در عین حال سرزندگی و شادمانی است، آکنده از کابوس‌های جنگ داخلی، تروریسم کلیسا، شکنجه‌های پلیسی و بازداشتگاه‌ها. قهرمان آرابال، مخرج مشترک همهٔ این نمایشنامه‌ها، سن و سال معینی ندارد. ناسازگار دائمی است، تا حدی برادر چارلی چاپلین در فیلم‌های کوتاهش؛ به زبان سادهٔ بچه ها صحبت می‌کند و در عین حال به زبان شاعران. آرابال از **واله ـ اینکان**، **کالدرون**، **گارسیا لورکا** و **آلبرتی** تأثیر پذیرفته است و نیز از **ساد** و بالاخره از ترزا قدیسهٔ آویلیا، که آرابال دوست دارد خود را تحت حمایت او قرار دهد.

در میان نمایشنامه‌های کوتاه او، پیک نیک در دشت *Pique-nique en Campagne* دفعات بیشتری به صحنه آمده است. پدر و مادر سرباز «زاپو» Zapo به ملاقاتش می‌آیند تا او را در میدان جنگ تشویق کنند و مقادیری خوراکی و لوازم هم برای او می‌آورند. «زپو» Zepo سرباز دشمن را که از آنجا رد می‌شد اسیر می‌کنند و بعد به پیک نیک دعوتش می‌کنند. یک رگبار مسلسل همهٔ آنها را با هم درو می‌کند.

در اغلب نمایشنامه‌های آرابال (فاندو و لیز *Fando et Lis*، سه چرخه *Tricycle* و گورستان اتومبیل *Cimetière des voitures* همان زن و مرد را باز می‌یابیم، معمولاً زن

و شوهر، فقیر، بچه صفت، مکارند و اغلب بیرحم و تشنهٔ عدالت و نیکی. آنها که طبعاً محروم از هرگونه تصور اخلاقی هستند، در حاشیهٔ جامعه زندگی می‌کنند و دستخوش انگیزش‌ها، رویاها و بازی‌های خود هستند. بدین سان در گورستان اتومبیل، امانو Emanou که از اتومبیل‌های شکسته برای خود خانه ساخته است، سعی دارد که بازی خیرخواهی در بیاورد. او متواضعانه، بی آنکه خود بداند، عملاً ماجرای مصیبت عیسی مسیح را زندگی می‌کند: یکی از همراهانش به او خیانت می‌کند، دیگری انکارش می‌کند، روی دوچرخهٔ پلیسی طناب پیچ می‌شود و روی یک چراغ گاز اعدام می‌شود. او وقتی که قربانی نباشد، جلاد است و در تمام عمر به صورت افسانه‌ای، بیگناه.

آرابال سبک تازه‌ای ابداع کرده است: کمیک و رویائی، در مرز ساده‌لوحی و سادیسم که اغلب کارگردانان را به اشتباه می‌اندازد و در فرانسه کمتر هنرپیشه‌ای است که بتواند خود را با مقتضیات این سبک نمایش تطبیق دهد.

آرابال که در طول سال‌ها، دنیای سوررئالیسم، «پاپ آرت» و هپنینگز Happenings را کشف کرده، نام تجربهٔ جدید تئاتر خود را تئاتر وحشت Théâtre paniqe گذاشته است.

۲

با دومین گروه نمایشنامه نویسان به قلمروی از آفرینش تئاتری می‌رسیم که بار آورتر و با حساسیت دههٔ شصت موافق تر است. با این گروه از نویسندگان، روانشناسی که پیشتازان دههٔ پنجاه (دنباله روان آرتو و سوررئالیسم) محکومش کرده بودند، به صورتی مبهم به صحنه باز می‌گردد. اما دیگر به جنبه‌های ناتورالیستی و به نظام تحلیل فرویدی که سخت مورد توجه تنسی ویلیامز بود، اکتفاء نمی‌کند. نمایشنامه نویسان جوان از زبان از هم پاشیدهٔ آوازخوان طاس همراه با عمق اندیشه‌های بکت که به طور معجزه آسائی عینی

شده است استفاده می‌کنند. این تئاتر می‌داند که چگونه از سکوت برای نفوذی موشکافانه در واقعیت استفاده کند و به جای اینکه در اطراف آن بتند، اسرار آن را برملا سازد. با پیچ و خم‌های طولانی به نوعی دید چخوفی یا پیراندلوئی از جهان بر می‌گردد و به کهکشان‌های رمزآلود «تروپیسم» Tropisme ناتالی ساروت می‌رسد.

در این گروه رمان نویسانی نظیر **روبر پنژه** Robert Pinget و **مارگریت دوراس** M. Duras و نمایشنامه نویسانی نظیر **هارولد پینتر** H. Pinter و **رولان دوبیار** R. Dubillard وجود دارند.

سند باطل *Lettre morte* اثر روبر پنژه، در مارس ۱۹۶۰ در تئاتر رکامیه ـ T.N.P. به کارگردانی ژان مارتن ـ هنرپیشه‌ای که نقش لاکی را در در انتظار گودو با موفقیت بازی کرده بود به صحنه رفت. همراه آن، آخرین نوار بکت نیز نمایش داده می‌شد. همین مجاروت سبب شد که همه او را دنباله رو بکت بشمارند.

پنژه که رمان‌های نو می‌نوشت و آثارش در سلسلهٔ انتشارات مینوئی Minuit (که به چاپ آثار نو شهرت داشت) به چاپ می‌رسید، پس از اینکه رمان‌های متعددی نوشته بود به فکر افتاد که آخرین رمان خود، فرزند *Le Fiston* را به صورت نمایشنامه درآورد و به صحنه ببرد. فلاکت سیاهی بر هر دو اثر حاکم است: واقعیتی که به تدریج از هم می‌پاشد و به سوی هذیان می‌رود. می‌کوشد که به ابتذال پناهنده شود و همانجا وامی‌ماند. یک شخصیت، یعنی آقای لِورْ Lever به این جستجوی زمان از دست رفته که در معرض تهدید مرگ است و موضوع اثر را تشکیل می‌دهد، دست می‌زند.

دلمشغولی لِورْ، غیبت و انتظار پسر محبوبی است که به دوردست ها رفته است و بر نمی‌گردد و نامه هم نمی‌نویسد. برگرداگرد او زندگی یکنواخت این دهکده‌هاست که همهٔ اهالی سرگذشت‌های حقیرانهٔ همه را می‌شناسند و اغلب قهرمانان داستانی پنژه در آن به بار می‌آیند. دردی عمیق و ناشناختنی از سکوت لِورْ تراوش می‌کند و او نمی‌داند کجا قرار بگیرد، یک تشییع جنازه که

درگذر است، یک گروه بازیگران سیار کم مایه که ملودرام فرسودهٔ فرزند گمراه را بازی می‌کنند؛ چنین است «حوادث» روزّ و نمایشنامه. این نومیدی که به تدریج خسته کننده می‌شود باکلمات ــ بسیار درست، همهٔ روزها، با سؤال های بی جواب مانده، باگفتگوهای بی‌سروته، و این خاکسترهائی که وقتی زیر و رو می‌کنی چهرهٔ آشفتهٔ مرگ از زیرشان در می‌آید، دنیای رمان‌ها و نمایشنامه‌های پنژه را تشکیل می‌دهد: شبکه‌ای از وسواس‌ها در زنجیرهٔ دوریِ تداعی‌ها که با سماجت غریبیَ باز می‌آیند.

اثر مشهور دیگر روبر پنژه دسته *La Manivelle* یک نمایشنامهٔ رادیوئی است که با ترجمهٔ بکت به انگلیسی در رادیوها و تلویزیون های همهٔ کشورهای آنگلوساکسون اجرا شد و همچنین به صورت دوزبانه با متن اصلی به چاپ رسید. این نمایشنامه گفتگوئی است بین دو پیرمرد ــ که یکی از آن دو نوازندهٔ ارگ الکتریکی است ــ که برش‌هائی از زندگی مشترک گذشته‌شان را زنده می‌کند. اما خاطرات یکی، با شکل دیگری از آن که دیگری در حافظه نگه داشته است تکذیب می‌شود تا اینکه سرانجام، دستهٔ ارگ که گیر کرده بود عیبش رفع می‌شود و ارگ به کار می‌افتد و بر فراز سر و صداهای کوچه، آهنگ قدیمی The old Tune (که عنوان متن انگلیسی اثر است) طنین انداز می‌شود.

□

دو نمایشنامهٔ **مارگریت دوراس** (۱۹۱۴ـ۱۹۹۶) نیز ریشه در قلمرو رمان دارند، باغچه *Le Square* که از رمانی به همین نام گرفته شده است، و روزهای متمادی در میان درختان *Des journées entières dans les arbres* که آن هم عنوان داستانی را دارد که قبلاً نوشته شده بود.

در خود رمان باغچه همه گفتگوها تقریباً به همان صورتی جریان می‌یابد که

در نمایشنامه‌اش می‌بینیم: نوعی درام بی ماجرا و منجمد که دو سرنوشت بیگانه را برای مدت یک ساعت با هم روبرو می‌کند و به هم می‌شناساند. یک دختر خدمتکار و یک کارمند سیار بازرگانی روی نیمکت باغچهٔ وسط میدان با هم گفتگو می‌کنند. دختر بیست سال دارد و مرد سن و سالش معلوم نیست. هیچ کدام به خودشان تعلق ندارند اما در حالی که دختر از شرائط زندگی خود متنفر است و نمی‌تواند این تنفر خود را فراموش کند، مرد بر اثر خستگی، امید هر تغییر وضعی را رد می‌کند. او به تسلیم و بی اعتنائی عادت کرده و به شادی‌های کوچکی که در طول سفر برایش پیش می‌آید راضی است.

دختر خدمتکار بیهوده می‌کوشد که همصحبت خود را در عصیان خویش شرکت دهد. ولی مرد می‌گوید: «دخترخانم، من آدم بی عرضه‌ای هستم!» و هر کدام به سوی تنهائی خود می‌روند.

زبان اثر و ارتباطی که بین دو موجود برقرار می‌کند، نوعی آزادی و شخصیت بازیافته است برضد هر شکلی از بی خویشتنی اجتماعی. مارگریت دوراس موفق شده است ابهام ها، سکوت‌ها و اهتزازات درونی را که به رمان او ارزش می‌داد وارد عالم تئاتر کند. داستان هیجان انگیز روزهای متمادی در میان درختان با آمدن به صحنه ضعیف تر شده، به صورت تابلوهائی پراکنده شده است که بیشتر رئالیسم تنسی ویلیامز را به خاطر می‌آورد و حال آنکه باغچه بیشتر یادآور چخوف بود. البته در این نمایشنامه نیز مادر که شخصیت مرکزی است (شکمباره، عاشق و متحکم) به طور اعجاب آوری زنده و ستودنی است.

مارگریت دوراس نمایشنامه‌هائی را هم مستقیماً برای صحنه نوشته است، از جمله پل‌های راه آهن سن واوآز *Les Viaducs de Seine et Oise* و آب‌ها و جنگل‌ها *Les Eaux et forêts*، که اولی از یک واقعهٔ شوم (کشف جسد تکه تکه شده) و دومی از یک حادثهٔ معمولی کوچه و خیابان مایه گرفته است. بر هر دو نمایشنامه فن بلاغتی حاکم است که حقایقی ظریف را به صورتی احساساتی و با تکراری

مصرانه بیان می‌کند.

مارگریت دوراس بیشتر رمان نویس است تا نمایشنامه نویس و بهترین کارهای تئاتری او آنهائی است که از رمان‌هایش اقتباس کرده است.

□

در آغاز نیمهٔ دوم قرن، نسل جوان نمایشنامه نویسان انگلیسی همان قدر از تئاتر ذهنی **تی. اس. الیوت** دور بود که از تئاتر بازاری **نوئل کووارد**. نویسندگان این نسل با خشونتی یکسان عدم سازشکاری سیاسی را با رد و انکار سنت های هنری فرسوده درهم می‌آمیختند. آثار **جان آزبرن** J. Osborne، **آرنولد وسکر** A. Wesker و **آردن** Arden شاهد این شیوه است. **هارولد پینتر** Harold Pinter (۱۹۳۰-)واقعیت را با همان نام واقعیت به باد حمله می‌گیرد و به جای آن حقیقت ژرف روابط انسانی که از طریق زبان به دست آمده است برای او اهمیت دارد. پینتر می‌نویسد: «شما و من، تقریباً همیشه بی بیان، خسیس، غیرقابل اعتماد، کنایه گو، مبهم و مانع تراشیم. اما از این معایب زمانی زاده می‌شود که با آن در ورای آنچه گفته می‌شود، چیز دیگری می‌گوئیم.»

پینتر نخست بازیگر بود، از ۱۹۵۷ بود که شروع به نوشتن کرد. گذشته از دو اثر اصلیش جشن تولد و سرایدار، نمایشنامه‌های تک پرده‌ای متعدد نوشته که اغلب آنها به قصد نمایش در رادیو و تلویزیون بوده است.

دو نفر در یک اطاق، دری که رو به بیرون باز می‌شود، رو به ترس و «x» غیرقابل پیش بینی دنیای بیرون. در آغاز چنین است چهرهٔ معمولی تئاتر پینتر. تئاتری که از حقیرانه‌ترین تجارب زندگی روزمره استفاده می‌کند و آن را به طور شاعرانه و نامحسوس به مسائل لاینحل دربارهٔ مفهوم هستی و زندگی مبدل می‌کند.

جشن تولد *(The Birthday party)* در یک پانسیون محقر خانوادگی جریان

می‌یابد که مگ Mag زن سالخورده آن را اداره می‌کند. استنلی Stanley پیانیست لاقید نمایشنامه، غرق رویای زندگی خود در این پناهگاهی است که عشق مادرانهٔ مگ او را از حملات دنیای خارج در امان نگه می‌دارد. اما خطر خارجی، مبهم و خطرناک، در شخصیت دو فرد مزاحم که معلوم نیست از کجا پیدایشان شده است ظاهر می‌شود. آن دو تصمیم می‌گیرند که برای استنلی جشن تولد بگیرند. (تازه سالگرد تولدش هم نیست.) و با استفاده از این فرصت او را ظالمانه سؤال پیچ می‌کنند: «نمی‌دانی که اول کدام بوده؟ مرغ یا تخم مرغ؟ کدام؟ بگو، کدام؟» تا آنجا که استنلی نیمه خل می‌شود. در پردهٔ سوم، دو فرستاده‌ای که از جای دیگر آمده بودند، استنلی را که سربراه شده و لباس تر و تمیز پوشیده است و گنگ و گیج است در اتومبیل شان می‌برند. معلوم نیست که چرا و به کجا؟

بیهوده است که بخواهیم برای نمایشنامه ای که واقعیت تئاتری آن خودکفاست نماد یا تمثیلی بتراشیم. این نمایشنامه بر موقعیت های خود تکیه دارد و دارای زبان روشنی است و هیچ معنی دیگری نمی‌توان از آن استنتاج کرد، مگر یک چیز: همه چیز نامطمئن است، ناشناخته‌ها ما را احاطه کرده‌اند، وحشت در کنار ما و دم دست ماست، غیرقابل پیش بینی و زیر ظاهر مسخرهٔ پوچی. جشن تولد که در سال ۱۹۵۸ در لندن به صحنه آمده بود جلب توجه نکرد. اما شهرت و موفقیت با دومین نمایشنامه به سراغ نویسنده آمد. سرایدار *(The Caretaker)* که در ۱۹۶۰ در لندن به نمایش درآمد، مدت یک سال تمام روی صحنه ماند.

صحنهٔ سرایدار هم یک اطاق آشفته است. دو برادر، استون Aston و مایک Mick که مالک ساختمانند در آن اطاق زندگی می‌کنند. استون یک شب ولگردی به نام دیویس Davies را که تصادفی ملاقات کرده است به آنجا دعوت می‌کند. دیویس نه جا و مکان دارد، نه اسم و عنوان معینی، نه لباس شایسته و نه موقعیتی در این دنیای بزرگ. استون شغل سرایداری را به او

پیشنهاد می‌کند. اما دیویس که وحشی یا وقیح و اقناع نشدنی است، دائماً دو برادر را برضد هم تحریک می‌کند تاآنجا که مایک او را از اطاق بیرون می‌اندازد. او ناامید بیرون می‌رود و ترحمی را گدائی می‌کند که از او دریغ می‌دارند. از زیباترین قسمت‌های سرایدار تک‌گوئی بسیار زیبای استون است که تعریف می‌کند چگونه در گذشته از جهان واقعی بریده و دچار اوهام شده بود و چگونه وحشت شوک الکتریکی را تحمل کرده است. در زبان معصومانه، گزنده و شوخ این ماجرای یکدست نوعی حالت تراژیک تحمل ناپذیر موج می‌زند.

۳

ادوارد آلبی (۱۹۲۸-   ) که در سی و چهار سالگی ناگهان با نمایشنامهٔ بزرگ خود چه کسی از ویرجینیاوولف می‌ترسد؟ *Who's Afraid of Viginia Woolf?* در امریکا مشهور شد، در آن دیار با استعدادترین نمایشنامه‌نویس عصر خود شمرده می‌شود. او خلف **تنسی ویلیامز** و **یوجین اونیل** است ــ و باید گفت که این دو نفر به اضافهٔ **تورنتون وایلدر** و **آرتور میلر** مجموعهٔ چهره‌هائی هستند که امریکا به عالم تئاتر داده است. تئاتر امریکا بعد از ۱۹۲۰ شکل گرفته و از همان آغاز تحت تأثیر دو جریان حاکم بر همان دوران اروپا بوده است: ناتورالیسم و اکسپرسیونیسم. این تئاتر که در معرض هجوم تعبیر فرویدی از روابط انسانی است، یگانه تکیه‌گاه آن کانون خانواده است که آن نیز آکنده از درندگی‌های دنیای استریندبرگ است و ناظر بر ورشکستگی بی سابقهٔ اجتماعی. آثار مختلف «تئاتر نو امریکائی»، روی هم رفته سبکی دارند اساطیری که آنها را به طور مشخص از نظایر اروپائی شان جدا می‌کند. تئاتر جوان امریکا سرمشق‌هایش را نیز در ادبیات امریکا پیدا کرده است. در آنجا فاکنر جانشین کافکا می‌شود و ملویل بیشتر از فلوبر به حساب می‌آید. ضمناً این تئاتر نوعی

قالب عامیانه با صناعت تجربه شده دارد و آن کمدی موزیکال است. درونمایه‌های بکتی انتظار یا پیله کردن، عدم امکان ارتباط و هویت نامطمئن خویشتن و دیگری... همهٔ این مضامین در این آثار قابل تشخیص است. اما همهٔ آنها از اساطیر نوع امریکائی استفاده می‌کنند که جنبهٔ اختصاصی به آنها می‌دهد و از آنها سلاح ایدآلی برای اعتراض مؤثر اما پنهانی فراهم می‌آورد: پیش از مردن و خرد شدن در زیر اثاث گوناگون، در میان ردیف آسمان خراش‌های عین هم، در تمدنی که آئین پول و «زن مشکوک» بر آن حاکم است و در آن، پیروزی تطهیر می‌کند و شکست گناه است و خود رویاها هم ــ رویاهای «پاکی» و «خوشبختی» ــ گردآوری شده و مثل محصولات مصرفی توزیع شده است... بعضی‌ها هنوز وقت فریادزدن دارند، تنها برای اینکه مرگ خود را اعلام کنند، یا مرگ دیگری را به تناسب احوال خویش انتخاب کنند.

در آغاز نیمهٔ دوم قرن بیستم، کار این نمایشنامه‌نویس‌های جوان این نیست که به روش آرتور میلر، این دنیا را افشا کنند، یا دربارهٔ آن فلسفه بافی کنند و یا روش زندگی دیگری را پیشنهاد کنند. بلکه باید در آن به شیوه‌ای نامناسب، وهمی و تراژی ـ کمیک زندگی کنند. به زور پذیرفتن آن با همهٔ نتایجش، آن را منفجر سازند. و این روش ایجاب می‌کند که در عین حال زبان و نحو نمایشنامه را هم منفجر کنند.

آلبی، و همچنین گلبر، شیسگال، کاپیت، ریچاردسن، وینستین Weinstein و **لوروا جونز** Le Roi Jones در امریکا نمایندهٔ نوعی تئاتر مردمی پیشرو هستند که در آن شکست‌های عصبی فردی، شدیدترین ادعانامه‌های برضد سازشکاری American way of life است.

از سوی دیگر، آلبی عمیقاً بکت را می‌ستاید. هر چند که تأثیر مستقیم بکت را در آثار خود رد می‌کند، اما برای او مقام اساسی در تئاتر امروز قائل است و می‌گوید: «بکت نقش مهمی بازی کرده است. او حتی طبیعت اثر

نمایشی را تغییر داده است... پس از او تئاتر دیگر نمی‌تواند آن چیزی باشد که پیش از او بود.»

سؤالی که آلبی از طریق نمایشنامه‌هایش از ما می‌پرسد تنها این نیست که چگونه می‌توان امریکائی بود؟ بلکه در عین حال این است که «چگونه می‌توان بود؟»

داستان باغ وحش *(Zoo story)* نمایشنامهٔ تک پرده‌ای، کمدی دلخراشی است دربارهٔ تنهائی انسان، و در عین حال افشاگری عمیقی دربارهٔ زندگی مدرن. «جری» قهرمان جوان دربدر، نومیدانه در جستجوی ارتباط است. سخن او یگانه سلاح اوست و در سایهٔ این سلاح است که می‌تواند در سازشکاری معصومانهٔ پیتر خرده بورژوا تأثیر بگذارد و در آن رسوخ کند و او را دقیقاً از خودبی خود کند. وقتی که سخن از تمام امکانات خود استفاده می‌کند، آنچه برای جری باقی می‌ماند، خشونتی است که در سایهٔ آن پیتر را به طور قاطع تسلیم کند. کاری که برای او باقی مانده این است که او را به قاتل بدل کند. خود را روی چاقوئی که به دست پیتر داده است می‌اندازد. قبلاً او را با سیلی‌ها و ناسزاها دیوانه کرده است. جری با گرفتن مرگ خود از دست وی بر آن نفی نهائی که او را از دیگران جدا می‌کرد پیروز می‌شود. در این خودکشی به دنبال یک تعلیق طولانی به صورت گفتگو، که دلشوره را در برابر طنز می‌گذارد، یک جنبهٔ آئینی وجود دارد.

داستان باغ وحش در ۱۹۶۵ در پاریس اجرا شد و با استقبال فراوان روبرو گردید. لوران ترزیف L. Terzieff که نقش جری را بازی می‌کرد، آن را به صحنه آورده بود.

و باز لوران ترزیف بود که موری شیسگال را با ماشین نویس‌ها و ببر (۱۹۶۳) و عشق (۱۹۶۵) به فرانسویان معرفی کرد.

شیسگال در واقع از اولین نمایشنامه‌های یونسکو درس گرفته است. او تسلیم نوعی بازی تند زبان و موقعیت‌ها می‌شود. اگر نامه رسان خود آموختهٔ

بیر (که آرزو دارد خشونت نیروهای ابتدائی را تجسم بخشد) و قربانی او (زن خرده بورژوای اقناع نشده‌ای که او را ناک اوت می‌کند) هر دو در کینه ورزی به تمدن امریکائی مشترکند، ما بهتر می‌دانیم که هر دو غرق این تمدنند و حسرت آنها به زندگی وحشی و پاک نیز، مانند جنبه‌های دیگر زندگی‌شان تصنعی است و محصول سادهٔ تکراری شعارهای مکرر و آن «فرهنگی» است که افلاتون و تارزان و دانته را و چهره‌های بازی‌های تلویزیونی را از یک جنس می‌شمارند.

□

«کمدی مضحک» گنجه اثر آرتور ل. کاپیت اسم واقعیش چنین است: اوه! پاپا، طفلکی پاپا، مامان تو را تو گنجه دارت زده و همینه که منو کفری می‌کنه. این نمایشنامه نیز با پاشیدن کمی نمک فرویدی، اساطیر امریکائی را مسخره می‌کند.

□

جک گلبر سخنگوی نهضتی است که ادعا داشت تلقی از هنر تئاتر را تغییر خواهد داد. این نهضت «امریکن لیونیگ تئاتر» American Living Theatre نیویورک بود. اعلامیه‌های گروه اغلب از تئاتر و بدلش اثر معروف آنتونن آرتو گرفته شده بود با افزوده‌ای از فلسفهٔ ذِن: «نمایش یک عشقبازی است که در آن نویسنده جسم و روح خود را به نمایش می‌گذارد تا در جمعیت گمنام تماشاگر ایجاد پالایش (Catharsis) و اشراق کند.»

در رابطه The Communication یک گروه معتادهای جوان منتظر رسیدن یک «رابط» هستند که قرار است برایشان مواد بیاورد. در این نمایشنامه سعی می‌شود که نوعی اتحاد بین سالن و صحنه ایجاد شود. از آیسخولوس تا بکت،

کسانی که به چنین اتحادی دست یافته‌اند هرگز به طور تعمدی به سراغ آن نرفته‌اند؛ این جستجوی هیجان‌آلود تماس مستقیم جسمانی از طریق حرکت تئاتری حاکی از فقر نمایشنامه‌نویسی است که از سرناچاری و برای اینکه خود را سرپا نگه دارد به ساده‌لوحانه‌ترین تحریکات دست می‌زند، از قبیل نمایش در نمایش، ترک تزیینات صحنه‌ای، میل به بداهه‌سازی از نوع کار پیراندلو، که همه کارهای تکرار شده در طول قرون و اعصار است و از آنها نمی‌توان انتظار تجددی را در هنر تئاتر داشت.

۴

انقلاب تئاتری برشت، هنر کارگردانی را در سراسر جهان تحت تأثیر قرار داده است. او گذشته از اینکه نویسندهٔ بزرگی است شاعر توانائی نیز هست و همین امتیاز، به نمایشنامه‌های سیاسی و انقلابی او نیز حالت غنائی می‌دهد. آثار برشت الهام غنائی خود را از شاعران لاتین (لوکرسیوس و هوراس) و فرانسوی (ویون، رمبو)، از تورات و از تئاتر «نو»ی ژاپنی می‌گیرد. شعر او مانند شعر رمبو ــ و مانند هر شعری که لیاقت این نام را دارد ــ نقض و انکار نومیدانهٔ دنیاست چنان که هست. ابداع مجدد زندگی حقیقی است. راهی به سوی صیرورت، با امید و تهدید در کنار هم. ضرورت (مارکسیستی) تغییر دنیا را برشت به عنوان شاعر پذیرفته است؛ نوعی حسرت تسکین ناپذیر خوشبختی و برادری در سراسر آثار او موج می‌زند («سرانجام، آن روزی خواهد آمد که انسان به یاری انسان می‌شتابد.») و در عین حال بدبینی سختی همراه این امید است. این تضاد، که در همهٔ سطوح، چه در زندگی و چه در هنر دیده می‌شود، از فراستی استثنائی مایه گرفته و به تئاتر برشت عمق و تأثیرگذاری واقعی نمایشی را بخشیده است. آنچه در کار برشت اهمیت دارد این است که هنر او بر سندان تجربه‌ای طولانی و دردناک (تجربهٔ شکست

نیروهای انقلابی در برابر فرانکو و هیتلر، تجربهٔ جنگ و تبعید) آبدیده شده است. با چنین هنری است که باید جهان را برای انسان‌ها قابل تحمل کرد تا در نظر آنها مانند سنگ یکپارچه‌ای از دروغ ها و افکار از پیش ساخته جلوه نکند که فقط آدمخواران بر سریر قدرت بتوانند از آن استفاده کنند. بلکه با همهٔ تنوعش، تضادهایش، گوارائیش، وضوح زنده‌اش، خود را به ابداعات زندهٔ انسان های نیکدل و خوش نیت عرضه کند. در این تئاتر، نیرو و ظرافت، خشونت و عفت، شفافیت و ابهام، طنز و نومیدی، با زبانی جلوه‌گر می‌شود که غنای خارق العادهٔ آن در همهٔ ادبیات آلمان به طور قاطع مؤثر افتاده است. در فرانسه نیز می‌توان گفت که آرتور آدامف و تا حدی نیز آرمان گاتی، دید سیاسی و زبان حماسی خود را از برشت به عاریت گرفته‌اند.

در آلمان برای چند نمایشنامه نویس معروف، از جمله ماکس فریش، دورنمات و پتروایس، برشت سرمشق خیره‌کنندهٔ زبان و هنر تئاتر است. اما در این نیز شکی نیست که تجربهٔ تئاتری اغلب آنها بیشتر به تئاتر پوچ فرانسوی نزدیک است.

□

ماکس فریش (۱۹۱۱ـ۱۹۹۱) از خلال همهٔ آثارش (چه رمان و چه تئاتر) به نقد آن سازشکاری می‌پردازد که کشور خود او سویس چهرهٔ مشخصی از آن را ارائه می‌دهد. بیدرمان و حریق افکنان Biedermann und die Brandstifter, 1958 نمایشنامه‌ای است که بر حسب قوانین تئاتر آموزشی (L Ehrstücke) برشتی تنظیم شده اما «نمایشنامهٔ آموزشی بی آموزه» نام گرفته است. این عدم تمایل به اثبات چیزی خود روشنگر نکتهٔ مهمی است: فریش نیز مانند دورنمات، اما با ظرافت بیشتری، می‌خواهد فاصلهٔ خود را با برشت نشان دهد.

بیدرمان کاسبکار کوچک مرفهی است که قسمت اعظم دارائی‌اش حاصل

یک کلاه برداری است. پشیمانی، احتیاج به آسایش به هر قیمتی و بالاخره ترس سبب می‌شود که او در خانه‌اش را به روی یک حریق افکن، یعنی برهم زنندهٔ مستقیم رفاه خویش، بازکند. از آن به بعد کار او این است که هر روز بیش از پیش، خود را گول بزند، زیرا هرچه دخالت او کمتر می‌شود، گستاخی حریق‌افکنان بیشتر می‌شود. سرانجام خود اوست که کبریت به دست حریق‌افکنان می‌دهد تا هست و نیست او را به خاکستر مبدل کنند.

بیدرمان، تشویش او، بلاهت او، دفع‌الوقت او و عدم مسئولیت او که برایش به صورت اصل زندگی درآمده است، همانا خرده بورژوای غیرمتعهد سویسی است و قابل مقایسه باکاسبکار عادی آلمانی در سال ۱۹۳۳، رو در رو با اولین آشوبگران نازی (حریق افکنان). اما نمایشنامه با دو حرکت موازی و کاملاً متضاد، که جنبهٔ کمیک آن را می‌آفرینند، در معادلهٔ تنگ جغرافیائی یا تاریخی نمی‌گنجد. بلکه از ابهام‌های باروری بهره مند است: بیدرمان تا حدی شبیه «گالی گی» قهرمان آدم آدم است برشت است، مردی که نمی‌توانست «نه» بگوید و یا مانند برانژهٔ یونسکو که در ته دلش مجذب کرگدن‌ها شده بود.

□

از این گروه، نویسنده‌ای که ما بیشتر می‌شناسیم و اجرای چندین نمایشنامه‌اش را هم دیده‌ایم، **فردریش دورنمات** (۱۹۲۱ــ۱۹۹۰) است که او هم مضمون‌ها و ساختارهائی را از برشت به وام گرفته است. به طوری که فرانک ۷، اوپرای یک بانک خصوصی، عملاً نوعی اوپرای چهارپولی با مضمون معکوس است، با این تفاوت که در آن بانکدارها هستند که گانگستر می‌شوند، نه گانگسترها که در کار برشت پولدار و متشخص می‌شوند.

اما کمدی‌های او (ازدواج آقای میسی سیپی ، رومولوس کبیر) در قالب ذوق آزمائی نویسندهٔ هجائی، دلمشغولی‌های انسان اخلاقی و حتی مذهبی را دارد که درگیر

مسئلهٔ عدالت انسانی و الهی است و به این ترتیب از مسائل خاص برشت دور می‌افتد. فانتزی نیش‌دار ملاقات بانوی سالخورده *Der Besuch der alten Dame* *(1956)* که حکایتی باروک دربارهٔ قدرت پول است، ساختاری بیشتر یونسکوئی دارد.

دورنمات نمایشنامه‌های خود را در قلب درام اجتماعی روزگار ما قرار می‌دهد، اما نظریهٔ برشت را که بر طبق آن تئاتر باید انسان را یاری کند تا دنیا را تغییر دهد، رد می‌کند. دورنمات می‌گوید: «این اندیشه که انسان می‌تواند و باید دنیا را عوض کند، این جزم‌اندیشی کهنهٔ انقلابیون، اکنون دیگر تحقق‌ناپذیر شده است و رواجی ندارد.» برای او امروز تراژدی دیگر تقلید طنزآلودی بیش نمی‌تواند باشد: «گروتسک باطل‌نمای محسوسی بیش نیست... شکل یک واقعیت بی شکل، چهرهٔ یک دنیای بی چهره.» فکر نمی‌کنید که این حرف‌ها فقط با قلم یونسکو، یونسکوی خالق برانژه می‌تواند به روی کاغذ بیاید؟

□

و اما پتروایس (۱۹۱۶ـ۱۹۸۲) نویسندهٔ سوئدی نژاد آلمانی، با نمایشنامهٔ تکان دهندهٔ او که پیتربروک Peter Brook در ۱۹۶۴ در لندن به صحنه آورد ناگهان شهرت یافت. عنوان این نمایشنامه عملاً خلاصهٔ مختصری از مضمون آن است: آزار و قتل ژان پل ما را با نمایش گروه تئاتری تیمارگاه شارانتون به کارگردانی مارکی دوساد. این نمایشنامه به داده‌های تاریخی متکی است. ساد که از ۱۸۰۱ تا ۱۸۱۴ در شارانتون نگهداری می‌شد این فرصت را یافت که در آنجا با شرکت بیماران روانی دیگر نمایش های متعددی را به صحنه بیاورد. پتروایس تصور می‌کند که آنها ماجرای قتل «مارا» به دست «شارلوت کوردِه» را بازی کنند. این تئاتر در تئاتر، که تخیلات دیوانه‌ها نیز به آن اضافه می‌شود بیشتر تئاتر

ژنه را به یاد می‌آورد. اما پتروایس زبان خود را به صورت آموزشی ترین نثر برشت تنظیم کرده است که در فواصل آن قطعات آوازی و نمایش‌های پانتومیم وجود دارد. حضور دیوانه ها و آشفتگی مزاحم آنها به پیتربروک امکان داده است که میزانسنی به سبک آرتو فراهم بیاورد. عملاً نویسنده می‌خواهد که از این پسیکودرام یک نتیجهٔ اخلاقی بگیرد. اما نتایج اخلاقی هم بسیار مبهم است. پتروایس در این باره می‌نویسد: «آنچه در مقابلهٔ ساد و مارا برای ما جالب است، ستیز بین حد اعلای فردگرائی است با اندیشهٔ انقلاب سیاسی و اجتماعی.»

در برابر «مارا» که کشش های او «به خط مستقیم رو به مارکسیسم می‌رود.» ساد که افراط کاری های دیکتاتوری توتالیتر را از پیش احساس می‌کند و نگران است، به نظر می‌رسد که سخنگوی نویسنده است. اما نمایشنامه قاطعیت ندارد و با توسل به جاذبه‌های مختلف، از واقعیت مسائل درمی‌گذرد.

□

اگر نتوان ادعا کرد که آرمان گاتی (۱۹۲۴ـ   ) تحت تأثیر برشت بوده است، در هر حال باید گفت که او از نمایشنامه‌نویسانی است که Homo Politicus بیشتر از هر کس و هر چیزی توجه او را به خود جلب می‌کند. فراوانی آثار او گهگاه سبب می‌شود که کار به ابهام بکشد. او که شیفتهٔ همهٔ تازگی هاست، کوشیده است قسمتی از فنون سینماتوگرافیک را در مسیر یک تئاتر اجتماعی و ضد روانکاوی در آثار خود به کار برد.

در گاو وزغ (Crapaud-Buffle) که غریب ترین صحنه‌ها را سرهم کرده بود (و در ۱۹۵۹ به کارگردانی ژان ویلار در تئاتر رکامیه به صحنه آمد) ادعا می‌کرد که به طور پراکنده، پتن، سینگمان ری، ژنرال‌های جنگ های مستعمراتی، دیکتاتورهای امریکای جنوبی، پیسارو، فاشیسم و غیره را به چرخ شکنجه

می‌بندد.

در زندگی خیالی اوگوست ژه جاروکش *La vie imaginaire de l'éboueur Auguste Geai* که در ۱۹۶۴ در لیون به صحنه رفت، گاتی تنها به یک قهرمان می‌پردازد که به عنوان مظهر ستمدیدگان و بی خویشتنان روزگار ما در نظر گرفته شده است. زندگی اوگوست ژه با استفاده از تکنیک فلاش بک که در تئاتر کار دشواری است، با همهٔ پیچیدگی های گذشته و حال زندگی پدر خود نویسنده، در کنار صحنه‌های خیالی و در ترکیب با آنها مجسم می‌شود.

گاتی نمایشنامهٔ سرود همگانی برای دو صندلی الکتریکی را خودش در تئاتر T.N.P. کارگردانی کرد. مضمون این نمایشنامه، احتضار (۱۹۲۰ تا ۱۹۲۷) و اعدام ساکو Sacco و وانتستی Vanzetti دو آنارشیست ایتالیائی در زندان بوستون (ماساچوست) است. خود حادثه هرگز نشان داده نمی‌شود، بلکه به وسیلهٔ شخصیت هایی از همهٔ طبقات اجتماعی و همهٔ سرزمین‌های جهان که با این واقعیت روبرو شده‌اند، پیش چشم ما مجسم می‌شود. عکس العمل‌های آنها مانند حروف کلمات یک جدول درکنار هم قرار می‌گیرد تا این فاجعه را که خواه ناخواه و دانسته یا ندانسته در آن درگیرند، بازسازی کند: گاتی می‌گوید: «آنها در قتل خودشان به دست خودشان شرکت می‌کنند.»

امتیاز آرمان گاتی در این است که جدیدترین و ابتکاری ترین روش‌های تئاتری را برای بیان مقاصد سیاسی و اجتماعی خود به کار می‌برد. او پیوسته در جستجوی قالب تازه‌ای برای تئاتر خویش است و از این رو در نمایشنامه‌های او با ابتکارات و پیچیدگی‌های فراوان، با درهم آمیختن واقعیت و خیال و نیز درهم ریختن زمان‌ها روبرو می‌شویم.

ناگفته نماند که گاتی به عنوان خبرنگار جنگی به چهارگوشهٔ جهان سفر کرده و دربارهٔ کشورهای گوناگون و مسائل ما به الابتلاء آنها نمایشنامه‌های متعددی نوشته است: از جمله دربارهٔ چین (ماهی سیاه *Le Poisson noir,* 1958 و مرد تنها *Un Homme Seul,* 1969) دربارهٔ گواتمالا (کتسال *Quetzal, 1960*، تولد *La*

(*Naissance,* 1968) دربارهٔ ویت نام (وِ مثل ویت نام *V comme Viêt-name,* 1967) والخ...

۵

یاسین کاتب (۱۹۲۹ ـ ۱۹۸۹) الجزایری و **امه سه زر** (۱۹۱۳ ـ   ) آنتیلی، خشونت رویدادهای فجیع را با آمیخته‌ای از تغزل وارد صحنهٔ تئاتر فرانسه کردند.

کاتب، الهام یافته از آیسخولوس و عاشق فاکنر، در جسد احاطه شده (*Le Cadavre encerclé,* 1955)، با واقعیت شاعرانهٔ فوق العاده‌ای، تصویر انسان استعمارزده را نشان می‌دهد که می‌میرد و دوباره در دائرهٔ بی پایان تناسخ‌هائی زاده می‌شود که جستجوی نومیدانهٔ خویشتن و آزادی خویشتن و دلائلی که برای زیستن دارد او را رهبری کرده است. در واقع او همزاد انقلابی است که انکار می‌شود و تجدید می‌شود و بدین سان دیگر نمی‌توان از «تئاتر متعهد» سخن گفت. کاتب شاعر که «آشوبگر ابدی در دل آشوب» است، از خلال تاریخ اخیر ملت خود، آن صدای اصلی را به گوش ما می‌رساند. با خشونتی که در اقالیم دیگر زاده شده است. او زبانی را که از استعمارگران «ربوده» است، در آخرین پناهگاه‌هایش گیر می‌اندازد و صداهائی از آن بیرون می‌کشد که اهل زبان نمی‌توانستند.

امه سه زر همان‌گونه که اولین اشعارش نشان می‌دهد، تجربهٔ سوررئالیستی را از سر گذرانده و سپس از آن فراتر رفته است و با شعر نمایشی بزرگ و سگ ها خاموش بودند (*Et les chiens se taisaient,* 1956) وارد عالم مبارزه می‌شود. با تراژدی کریستف شاه *la Tragedie du roi Christophe,* 1963 قدم در عالم تئاتر می‌گذارد. او در این نمایشنامه شاه قلمرو کوچکی را نشان می‌دهد که از ۱۸۱۱ تا ۱۸۲۰، قریب صد سال زودتر از دیگران، کوشش فجیعی را برای

استعمارزدائی آغاز می‌کند. اما افریقای آزاد شده کنونی، بلافاصله پس از رفتن سفیدپوست‌ها با وسوسه‌های خاص خود آشنا خواهد شد: وسوسهٔ خودکامگی، وسوسهٔ جادو و آئین‌ها، گذشت‌ناپذیری و کوشش‌های خاصش برای بازآفرینی نوعی «سیاه‌ستائی» (Negritude) بی مانند، بازیافتن تشخصی که بر اثر قرن‌ها بردگی پنهان مانده و فاسد شده است.

سه زر معتقد است که استقلال، افریقا را از عصر حماسه به عصر تراژدی انتقال داده است. تراژدی کریستف شاه را در ۱۹۶۳ و فصلی در کنگو *Une saison au Congo* را در ۱۹۶۶ می‌نویسد. در هر دو نمایش شاهد برخورد بین آرمان‌های رهبر سیاسی (کریستف شاه یا پاتریس لومومبا)، بند و بست‌های دیگران و بی اعتنائی تودهٔ مردم هستیم. در این میان فشار و سرکوب که جامهٔ سیاه در بر کرده است، باز هم فرد عاصی را درهم می‌شکند.

بدین‌سان آنچه امه سه زر می‌خواهد به یاری آثار ادبی و فعالیت‌های سیاسیش به دست آورد، آن تشخص و عظمت انسانی است که در طریق آن باید جرأت کرد و حقیقت راگفت، عدالت را خواست، عشق را در دل پرورد و سرنوشت را تحمل کرد.

نمونه‌ای از تئاتر نو

استاد

بازی در یک پرده

اثر: اوژن یونسکو

آدم‌ها: مبشر. مرد ستایشگر. زن ستایشگر. عاشق. معشوقه

«مبشر» پشت به جمعیت، وسط صحنه، نگاه‌هایش را به در خروجی ته صحنه دوخته و مواظب رسیدن استاد است. در سمت راست و سمت چپ صحنه مرد ستایشگر و زن ستایشگر به دیوار چسبیده‌اند و آنها هم مواظب رسیدن استاد هستند.

مبشر (پس از اینکه چند لحظه گردنش را به جلو دراز کرده و به یک حالت مانده است) اینها ... اینها ... ته کوچه (صدای هورا و تحسین جمعیت شنیده می‌شود) استاد ایناهاش ... داره میاد ... نزدیک می‌شه! ... (فریادهای تحسین و کف‌زدن‌ها در پشت صحنه) ... بهتره که مارو نبینه .... (دو ستایشگر بیشتر به دیوار می‌چسبند) توجه کنید (اعلام‌کننده ناگهان دچار هیجان می‌شود:) هورا ... هورا! ... استاد ... استاد! ... زنده باد استاد! (دو ستایشگر با بدن‌های بی‌حرکت و چسبیده به دیوار، تا حدی که می‌توانند گردن می‌کشند و سرهاشان را به امید دیدن استاد پیش می‌آورند) استاد ...! اس ... تا

... د! (دو ستایشگر هم با او هم صدا می‌شوند:) هورا! هورا! ... (صدای هوراهای دیگر که از بیرون می‌آید و به تدریج ضعیف تر می‌شود) هورا! هورا ...! (مبشر یک قدم به انتهای صحنه می‌دود. بعد می‌ایستد:) آه! عجب! داره میره! داره میره! ... دنبال من بیائین ... زود! دنبالش بریم (از همان راه بیرون می‌دود و دو ستایشگر هم فریادزنان دنبال او می‌دوند:) استاد ... استاد! ... اس ... تا ...د! اس ... تا... د!

این «اس ...تاد!» آخری مانند بع‌بعی از پشت صحنه شنیده می‌شود. سکوت. چند لحظهٔ کوتاه صحنه خالی می‌ماند. از سمت راست صحنه «عاشق جوان» و از سمت چپ صحنه «معشوقهٔ جوان» وارد می‌شوند. در وسط صحنه به همدیگر بر می‌خورند.

عاشق جوان ببخشین، مادام یا مادموازل؟

معشوقه جوان آقا، من افتخار شناسائی شما رو ندارم!

عاشق جوان من هم شما رو نمی‌شناسم!

معشوقه جوان پس ما هیچکدوم همدیگرو نمی‌شناسیم.

عاشق جوان درسته. پس ما یه وجه مشترک با هم داریم. یعنی زمینهٔ توافقی بین ما هست که می‌تونیم آینده مونو روی اون بناکنیم.

معشوقه جوان من تردید دارم آقا.

نشان می‌دهد که می‌خواهد برود.

عاشق جوان آه عزیزم! شما رو می‌پرستم.

معشوقه جوان عزیزم، من هم!

همدیگر را می‌بوسند.

عاشق جوان عزیزم، من شما رو با خودم می‌برم. بعد با هم زن‌وشوهر میشیم.

از سمت چپ خارج می‌شوند. صحنه لحظه‌کوتاهی خالی می‌ماند.

مبشر (از ته صحنه ظاهر می‌شود و دو ستایشگر هم دنبال او هستند)با وجود این

استاد قول داده بود که از اینجا رد شه!

مردستایشگر یعنی شما مطمئنید؟

مبشر بله ... بله ... باید از اینجا رد می‌شد، بهتون می‌گم که برنامهٔ جشن اینطور بود ...

مردستایشگر خودتون اونو دیدین. با چشم و گوش خودتون دیدین و شنیدین؟...

مبشر خودش به یه نفر گفته بود! به یه نفر دیگه!

مردستایشگر به کی؟ اون کس دیگه کیه؟

زن ستایشگر آدم مطمئنیه؟ دوست شماست؟

مبشر آره، یه دوستی که خوب می‌شناسمش (ناگهان از ته صحنه دوباره صداهای بلند «هورا»! و «زنده باد استاد!» بلند می‌شود.) آها، اومدش! اومد! هیپ هیپ! هورا! ایناها! مخفی شین! مخفی شین!

مانند سابق دو ستایشگر به دیوار می‌چسبند و به طرفی از پشت صحنه که صداها بلند است گردن می‌کشند. مبشر در حالی که پشت به مردم دارد ته صحنه را نگاه می‌کند.

مبشر استاد داره میاد. پیدایش شد. مثل آب روون. خوب و مهربون (با حرف مبشر، دو ستایشگر از جا می‌پرند و گردنشان را بیشتر می‌کشند. از هیجان می‌لرزند.) از رودخونه رد می‌شه. دستشو می‌فشارن. می‌شنوین؟ آه یه جعبه ابزار بهش میدن می‌خواد چکارش کنه؟ آه! داره امضا میده. استاد داره یه خارپشتو نوازش می‌کنه. یه خارپشت گنده؟ جمعیت دست میزنه، استاد خارپشتو تو دستش گرفته و داره می‌رقصه. همرقص شو می‌بوسه. هورا! هورا! (صدای تحسین و هورا از پشت صحنه شنیده می‌شود.) دارن ازش عکس می‌گیرن، یه دستش دست همرقصشه و دست دیگرش هم خارپشتو گرفته ... به جمعیت تعظیم می‌کنه.

زن ستایشگر از این‌ور میاد؟ هیچ یه قدم به طرف ما ور میداره؟

مردستایشگر ما واقعاً سر راهشیم؟ ...

مبشر (سرش را به طرف دو ستایشگر بر می‌گرداند.) ساکت شین! تکون نخورین. دارین کارو خراب می‌کنین ...

زن ستایشگر ولی آخه ...

مبشر گفتم ساکت شین! من که بهتون گفتم اون وعده داده. خودش خط سیرشو تعیین کرده (دوباره سرش را به ته صحنه بر می‌گرداند و فریاد می‌زند) هورا! هورا! زنده باد ... زنده باد، ... زنده باد استاد! (دو ستایشگر که نمی‌توانند خودداری کنند آنها هم ناگهان فریاد می‌زنند.) هورا! ... زنده ... باد ... استاد!

مبشر (به ستایشگران.) شما دو تا ساکت شین. آروم بگیرین ... دارین کارو خراب می‌کنین! (بعد در حالی که دو ستایشگر خاموش شده‌اند دوباره به انتهای صحنه چشم می‌دوزد.) زنده باد استاد! (هیجان زده:) هورا! هورا! داره راهشو تغییر میده. پشت پاراوان قرمز غایب می‌شه. دوباره ظاهر می‌شه! (صدای کف‌زدن‌ها شدیدتر شنیده می‌شود.) براوو! براوو! (ستایشگران می‌خواهند «براوو» بگویند و کف بزنند اما دست به دهان می‌گذارند و خاموش می‌شوند.) داره کراواتشو میزنه! روزنومه می‌خونه و شیرقهوه می‌خوره! خارپشت همونطور تو دستشه. به نرده تکیه می‌کنه. نرده می‌شکنه. بلند می‌شه ... خودش بلند می‌شه (صدای کف‌زدن‌ها و هوراها.) براوو! بارک‌الله! خاک‌های لباسشو می‌تکونه.

دو ستایشگر (پا به زمین می‌کوبند.) آه! آه! اوه! اوه! آه! آه!

مبشر (با همان لحن قبلی.) قلاب می‌گیره. یه پر کاه بهش تقدیم می‌کنن. می‌دونه که شوخیه، عصبانی نمی‌شه. می‌خنده.

کف‌زدن‌ها و فریادهای تحسین بلندتر از سابق.

مردستایشگر (به زن ستایشگر.) می‌شنوی؟ می‌شنوی؟ آه! کاش من به جای او بودم ...

زن ستایشگر (با لحن پرجذبه.) آه! استاد!

مبشر (همان طور پشت به جمعیت.) روی چارپایه میره. نه داره ازش پائین میاد. یه دختر کوچولو بهش یه دسته گل میده. ببینم چکار می‌کنه! گل‌ها رو ازش می‌گیره ... دختر کوچولو رو می‌بوسه. بهش میگه «دخترم» ...

مردستایشگر دختر کوچولورو می‌بوسه ... بهش میگه «دخترم».

زن ستایشگر دختر کوچولورو می‌بوسه ... بهش میگه «دخترم».

مبشر خارپشتو بهش میده. دختر کوچولو گریه می‌کنه. زنده باد استاد! زنده باد ... استاد!

مردستایشگر به طرف ما میاد؟

زن ستایشگر به طرف ما میاد؟

مبشر (ناگهان جلو می‌دود و از ته صحنه خارج می‌شود.) داره میره! عجله کنین. بریم! (دو ستایشگر هم به دنبالش می‌دوند و از نظر پنهان می‌شوند. هر سه با هم فریاد می‌زنند:) هورا ... هورا! ...

صحنه چند لحظه خالی است. از سمت چپ عاشق و معشوقه دست در کمر هم داخل می‌شوند وسط صحنه می‌ایستند. از هم جدا می‌شوند. معشوقه یک سبد به بازو دارد.

معشوقه بریم به بازار. اونجا می‌تونیم تخم‌مرغ پیدا کنیم!

بازوی عاشق را می‌گیرد. در این لحظه مبشر دوان دوان از سمت راست وارد می‌شود و می‌دود و پشت به مردم سر جای خودش می‌ایستد. مرد ستایشگر هم بلافاصله از سمت راست به دنبال او دوان دوان می‌آید و زن ستایشگر از سمت چپ و هر دو وسط صحنه به عاشق و معشوقه که می‌خواهند از سمت راست بیرون بروند تصادم می‌کنند.

مردستایشگر ببخشین.

عاشق اوه! ببخشین!

زن ستایشگر ببخشین اوه! ببخشین!

معشوقه اوه ببخشین! ببخشین! ببخشین! ببخشین!

مردستایشگر ببخشین! ببخشین! ببخشین! آه ببخشین!

عاشق اوه! اوه! اه، اه، ببخشین آقا، ببخشین خانم!

معشوقه (به عاشق:) بیا آدولف ... (به دو ستایشگر.) ما چیزی مون نیس!

او در حالی که دست عاشق را گرفته است و می‌کشد از صحنه بیرون می‌رود.

مبشر (به صحنه نگاه می‌کند.) استاد در رفت و آمده، باهاش گفتگو می‌کنن شلوار شو اطو می‌کنن.

دو ستایشگر دوباره سر جاهای خود می‌روند.

استاد لبخند میزنه. تا شلوار شو اطو کنن داره قدم میزنه. از گل‌ها و میوه‌ها که توی آب روئیده می‌چشه. ریشهٔ درختا رو هم می‌چشه. اجازه میده که بچه کوچولوها پیشش بیان. به همه مردم اعتماد داره. پلیس مستقر می‌کنه ... به عدالت سلام میده. غالبین بزرگو مفتخر می‌کنه. مغلوبین بزرگو مفتخر می‌کنه. آخرش شعر می‌خونه. جمعیت متأثره!

دو ستایشگر براوو! براوو! (بعد می‌زنند زیر گریه:) هو ... هو ... هو ...

مبشر همه مردم گریه می‌کنن! (از پشت صحنه صدای عربدهٔ گریه بلند می‌شود. مبشر و دو ستایشگر هم با صدای بلند گریه می‌کنند و عربده می‌کشند.) ساکت! (دو ستایشگر ساکت می‌شوند. صدای پشت صحنه هم ساکت می‌شود.) شلوار استادو بهش دادن. استاد داره شلوارشو می‌پوشه. خوشحاله؟ هورا! (براووها و فریادها در پشت صحنه. دو ستایشگر هورا می‌کشند و بی‌آنکه از ماجرای پشت صحنه چیزی ببیند بالا می‌پرند.) استاد انگشتشو می‌مکه (به دو ستایشگر.) برین جای خودتون، شما برین جای خودتون محکم بایستین، فریاد بزنین زنده باد استاد!

دو ستایشگر (به دیوار چسبیده فریاد می‌زنند:) زنده باد، زنده باد استاد!

مبشر ساکت شین، ساکت شین! شما دارین کارو خراب می‌کنین! توجه کنین، استاد داره میاد!

مردستایشگر (در همان وضع.) استاد میاد!

زن ستایشگر (در همان وضع.) استاد میاد!

مبشر توجه کنین! ساکت شین! اوه! استاد داره میره! دنبالش بریم! دنبالش بریم!

مبشر دوان دوان از ته صحنه بیرون می‌رود، دو ستایشگر از سمت راست خارج می‌شوند، در حالی که پشت صحنه هورا و تحسین‌ها قوت می‌گیرد و بعد رفته رفته ضعیف می‌شود.

صحنه لحظه‌ای خالی می‌ماند. از سمت چپ دوان دوان رو به سمت راست، اول عاشق و پشت سر او معشوقه ظاهر می‌شود.

عاشق (در حال دویدن.) تو نمی‌تونی منو بگیری! تو نمی‌تونی منو بگیری!

خارج می‌شود.

معشوقه (در حال دویدن.) یه دقه صبر کن ... یه دقه صبر کن!

او هم خارج می‌شود. لحظه‌ای صحنه خالی می‌ماند. بعد دوباره عاشق و معشوقه همان طور دوان دوان از سمت چپ ظاهر می‌شوند و از صحنه عبور می‌کنند و خارج می‌شوند.

عاشق تو نمی‌تونی منو بگیری.
معشوقه یه کم صبر کن.

از سمت راست خارج می‌شوند. صحنه لحظه‌ای خالی می‌ماند. از ته صحنه «مبشر» از سمت چپ زن ستایشگر و از سمت راست مرد ستایشگر ظاهر می‌شوند. در وسط صحنه به همدیگر بر می‌خورند.

مردستایشگر بهش نرسیدیم.
زن ستایشگر شانس نداریم.
مبشر گناه شما بود!
مردستایشگر اینطور نیس!
زن ستایشگر نه، اینطور نیس!
مبشر پس گناه منه؟
مردستایشگر منظورمون این نبود.
زن ستایشگر منظورمون این نبود.

سروصدای تحسین و «هورا» در پشت صحنه.

مبشر هورا!
زن ستایشگر از اونجا میاد!

ته صحنه را نشان می‌دهد.

مردستایشگر آره، اونجاست!

سمت چپ را نشان می‌دهد

مبشر خوب! دنبال من بیائین! زنده باد استاد!

او به همراه دو ستایشگر که فریاد می‌زنند از سمت چپ خارج می‌شوند.

دو ستایشگر زنده باد استاد!

بیرون می‌روند. صحنه لحظه‌ای خالی می‌ماند. از سمت چپ دو عاشق ظاهر می‌شوند. عاشق از ته صحنه بیرون می‌رود. معشوقه پس از اینکه فریاد می‌زند: «پوستتو می‌کنم!» دوان دوان از سمت راست خارج می‌شود. از ته صحنه مبشر و دو ستایشگر ظاهر می‌شوند.

مبشر زنده‌باد استاد.

دو ستایشگر زنده باد استاد.

مبشر دنبال من بیائین! استادو تعقیب کنیم (از ته صحنه خارج می‌شود و همان طور فریاد می‌زند.) تعقیبش کنیم!

مرد ستایشگر از سمت راست و زن ستایشگر از سمت چپ خارج می‌شوند. در تمام این مدت فریادهای تحسین بر حسب ریتم و حرکات صحنه بلندتر یا آهسته‌تر شنیده می‌شود. صحنه لحظهٔ کوتاهی خالی می‌ماند. عاشق و معشوقه از چپ و راست فریادکنان ظاهر می‌شوند.

عاشق می‌کشمت.

معشوقه نمی‌تونی (و در حالی که دوان دوان خارج می‌شوند هر دو فریاد می‌زنند:) زنده باد استاد! (از ته صحنه، در حالی که این فریاد را تکرار می‌کنند خارج می‌شوند. از سمت راست مبشر و به دنبال او دو ستایشگر و بعد عاشق و معشوقه به ستون یک بیرون می‌آیند. بعد دوان دوان فریاد می‌زنند:) استاد!

زنده باد استاد! گیرش می آریم. از اینجا میاد! نمی‌تونی! (از همهٔ راه‌ها خارج و وارد می‌شوند. بالاخره در حالی که از چپ و راست و ته صحنه وارد می‌شوند همه در وسط صحنه بهم بر می‌خورند. در همان اثناء کف‌زدن‌ها و تحسین‌ها از ۲ پشت صحنه به صورت گوشخراشی بلند می‌شود و آنها هم در حالی که همدیگر را بغل می‌کنند با آخرین صدا فریاد می‌زنند:) زنده باد استاد! زنده باد استاد!

بعد ناگهان سکوت برقرار می‌شود.

مبشر استاد رسید! سرجاهاتون! توجه کنین!

مرد ستایشگر و معشوقه به دیوار راست می‌چسبند. زن ستایشگر و عاشق به دیوار چپ. هر دو دست در کمر هم می‌اندازند و همدیگر را می‌بوسند.

مردستایشگر (به معشوقه.) عزیزم، عزیزم.

زن ستایشگر (به عاشق.) عزیزم. عزیزم.

در اثنائی که مبشر دوباره سر جای خود و پشت به جمعیت ایستاده و چشم به ته صحنه دوخته است صدای کف‌زدن‌ها آرام‌تر می‌شود.

مبشر ساکت. استاد سوپشو خورد. داره میاد. داره میاد.

کف‌زدن‌ها مضاعف می‌شود و شدت می‌گیرد. مرد ستایشگر، زن ستایشگر، عاشق و معشوقه فریاد می‌زنند:

همه‌باهم هورا! زنده‌باد استاد! (قبل از اینکه ظاهر شود. نوار کاغذ رنگی به طرف او پرت می‌کنند. بعد مبشر ناگهان خود را به کناری می‌اندازد تا به استاد راه عبور بدهد. چهار نفر دیگر در حالی که دست‌شان برای پرتاب نوار کاغذی به جلو کشیده است به همان حال بی‌حرکت می‌مانند اما در عین حال «هورا» می‌گویند.)

استاد از ته صحنه داخل خواهد شد. تا وسط صحنه پیش خواهد رفت.

تردید خواهد کرد. قدمی به سمت چپ بر خواهد داشت، بعد تصمیم خواهد گرفت و محکم و با قدم‌های بلند در میان هورای بلند مبشر و هورای ضعیف‌تر و حیرت‌زدهٔ مرد و زن ستایشگر و عاشق و معشوقه از سمت راست خارج خواهد شد. اینها ظاهراً تاحدی حق دارند تعجب کنند. زیرا استاد با اینکه کلاه دارد، سر ندارد. درست کردن استاد به این صورت بسیار ساده است: هنرپیشه‌ای که نقش استاد را بازی می‌کند پالتویی با یقهٔ بلند خواهد پوشید که لبهٔ آن را تا روی پیشانیش بالا خواهد کشید و یک کلاه روی آن خواهد گذاشت. مردی با پالتو و شاپو و بدون سر واقعاً چیز حیرت‌آوری است و بدون شک هیجانی تولید خواهد کرد. پس از بیرون رفتن استاد:

زن ستایشگر ولی ... استاد که سر نداره!

مبشر اون احتیاج به سر نداره، چون به جاش نبوغ داره.

معشوقه درسته (به عاشق.) اسم شما چیه؟ (عاشق به زن ستایشگر، زن ستایشگر به مبشر، مبشر به معشوقه و به عاشق:) و شما؟ و شما؟ و شما؟ (بعد همه هم با یکدیگر.) اسم شما چیه؟

پرده

دگردیسی رمان

شاید هیچ یک از نام‌هائی که به انواع ادبی داده شده است به اندازهٔ نام انگلیسی رمان، یعنی «ناول» Novel بیان‌کننده و پرمعنی نباشد. ناول یعنی «تازه» و رمان استثنائاً آن نوع ادبی است که از بدو پیدایش تاکنون پیوسته تحول یافته و این تحول به صورت جزء ضروری وجودش درآمده است. زیرا رمان «روایت» انسان است و زندگی او و چون انسان و زندگی او پیوسته در تحول است رمان نیز باید هماهنگ با این تحول متحول شود و اگر از این تحول عقب بماند، عملاً وجودش زاید است و شکست خورده است. هر بار که چنین وضعی پیش آمده بلافاصله نوای «مرگ رمان» نیز طنین انداخته است. سمبولیست‌ها تصور می‌کردند که رمان را کشته‌اند، سوررئالیست‌ها گمان می‌بردند که آن را در گور گذاشته‌اند. اما جای نویسندگانی مثل گوته، بالزاک و داستایفسکی را نویسندگان متفاوتی مثل پروست، جویس، موزیل و کافکا گرفتند. حتی کافکا مانند پیشگوئی از جباریت‌هائی که قرار بود به زودی متمدن‌ترین قارهٔ جهان را در چنگال خود بفشارد خبر داد. پس اگر رمان در قرن بیستم توانست زنده بماند و به اوج قدرت خود برسد از این رو بود که موفق شد محتوا و قالب خود را به‌کلی متحول سازد.

رمان با این تحولات پیاپی در عین حال به جایگاه انواع دیگر ادبی نیز تجاوز کرده و اکنون که در آخرین سال‌های قرن بیستم به سر می‌بریم، بی هیچ

تردید به صورت نوع مسلط ادبی درآمده است و انواع دیگر ادبی از قبیل داستان‌کوتاه و شعر و مقاله و نمایشنامه و غیره در برابر آن رنگ باخته و حتی در آن ادغام شده‌اند.

به گفتهٔ **ر.م. آلبرس** نویسندهٔ تاریخ رمان مدرن[1]: «در نیمهٔ دوم قرن بیستم، رمان به صورت شایع ترین نحوهٔ بیان ادبی درآمده است. این نوع ادبی که سابقاً در شمار سرگرمی‌ها یا وسیله‌ای برای اقناع آسان مخیله یا احساسات بود، اکنون مقاصد و مسئولیت‌ها و نگرانی‌هائی را بیان می‌کند که در گذشته موضوع حماسه، وقایع‌نگاری، رسالهٔ اخلاقی، علم عبادت و اشراق و تا حدی هم موضوع شعر بود. رمان برای هرگونه ذهنی خوراک باب طبعش را فراهم می‌کند: برای اذهان واقع‌گرا مطالعات اجتماعی راکه امروزه از اهمیت و جاذبهٔ کشورهای در حال پیشرفت مایه می‌گیرد؛ برای ذهن‌های حساس بازی‌های خشن و ظریف تحلیل‌های روانی راکه در قرن بیستم با غور در اعماق دست نیافتنی، تازه‌تر شده است؛ حتی برای اهل جدل فرصت درگیری با وقایع روز را، به کسی که قوهٔ تمیز سرنوشت خویش را دارد پرسشی دائمی را دربارهٔ وضع بشری یا غیرانسانی بودن دنیا، و بالاخره برای عامهٔ مردم لذات کودکانه‌ای راکه سرگذشت‌های اندوهبار، ماجراها و افسانه‌ها به بار می‌آورند. رمان، به عنوان هنری جهانی که می‌خواهد جانشین همهٔ هنرهای ادبی شود و می‌تواند در روزگار ما صورت تعمیم یافته‌ای از فرهنگ را ایجاد کند، هر نقشی را، از اعتراف شنو، کمیسر سیاسی، پرستار بچه‌ها و خبرنگار حوادث گرفته تا جادوگر و عالم علوم خفیه، بازی کند.»

آلبرس به دنبال این سخنان، عبارتی از **پیردو بوادفر** P. de Boideffre منتقد معروف معاصر نقل می‌کند به این شرح:

«چه بپسندیم و چه نپسندیم، رمان، امروزه، رایج ترین طرز بیان ادبی است که در دسترس عامهٔ مردم قرار می‌گیرد و تا آیندهٔ دور هم چنین خواهد بود. با

1. R.M. Albérès, *Histoire du roman moderne,* 1962, Paris.

حالت زنده و جانداری که دارد هیچ چیز نمی‌تواند با آن برابری کند، مگر انعطاف‌پذیری خودش، و غریب‌ترین، مجردترین و مهم‌ترین مسائل گوناگون، امروزه بر روی کندهٔ سالخوردهٔ رمان رشد می‌کند و شکفته می‌شود.»

و شاید همین ضرورت سبب شده است که رمان پس از نوآوری‌های پیاپی و تجربیات گوناگون، حتی عجیب و غریب که شرح آنها در اینجا خواهد آمد، و پس از اینکه بارها سخن از مرگ آن به میان آمده است، به جای جان دادن قوی‌تر و ورزیده‌تر به میدان بیاید، زیرا وقتی سخن از طرح مسائل اساسی و تأثیرگذاری برخودی و بیگانه در میان است چاره‌ای نیست جز آنکه از گزیدهٔ همهٔ آن تجربه‌ها برای طبیعی‌تر و جذاب‌تر کردن رمان و افزودن بر زیبائی و کارآئی آن استفاده کرد. لذا در اینجا به مراحل مختلف تحول این جنسِ غریب که به قول **سوتان تودوروف** Zvetan Todorof یگانه جنسی است در جهان که مولود تازهٔ آن چهرهٔ والدین و اجدادش را تغییر می‌دهد[۱] اشاره کنیم:

چنان‌که گفتیم بارها سخن از مرگ رمان به میان آمده است و می‌توان گفت که هر بار گویندگان این سخن در واقع کسانی بوده‌اند که تکراری و بی‌اثر بودن رمان را احساس کرده و درصدد جستجوی راه چاره‌ای برای آن درآمده‌اند. یکی از حساس‌ترین این مراحل که در عین حال آغاز مراحل گوناگون دگردیسی رمان شمرده می‌شود، دههٔ ۱۹۲۰ بود و تکان دهنده‌ترین اعتراضی که در این سال‌ها به رمان (حتی به بهترین نوع آن از قبیل آثار داستایفسکی و پروست) صورت گرفت، بیانیهٔ اول سوررئالیسم بود.[۲] مسئلهٔ دیگری که عملاً داستان پردازی را به صورت معهود قرن نوزدهمی آن از اعتبار انداخت ظهور سینما و بعدها نیز تلویزیون و سایر رسانه‌های تصویری بود. زیرا اگر رمان نویسی عبارت از ابداع و تعریف داستان‌های جذاب و گیرا باشد باید گفت که برای این کار سینما بسیار مجهزتر است و سینماگری مثل **فرانسوا تروفو**

۱. نقل به مفهوم از مقدمهٔ Introduction à la litterature fantastique (مدخلی بر ادبیات وهمی).

۲. به ویژه قسمت مربوط به رمان را در نمونه‌های سوررئالیسم آورده‌ایم.

F. Truffaut که فیلم های داستانی متعدد و پرارزشی را برای تلویزیون فرانسه ساخته است باید بزرگ‌ترین رمان نویس روزگار ما شمرده شود. اما چنان که گفتیم رمان تنها داستان‌پردازی نیست و تمهیدهائی که برای مقابله با آن اعتراض‌ها و این رقیبان تازه به عمل آمده است بسیار گوناگون و متعدد است و عملاً مراحل دگردیسی رمان در قرن بیستم را نشان می‌دهد. ما در اینجا نخست با استفاده از کتاب دگردیسی‌های رمان اثر ر. م. آلبرس[1] و رمان نوشتهٔ میشل رمون[2]، اولین مرحلهٔ این دگردیسی (۱۹۲۰ـ۱۹۵۰) را معرفی می‌کنیم و سپس ترجمهٔ متن کامل یکی از جالب‌ترین مقالاتی را که دربارهٔ رمان نو نوشته شده است، یعنی مقالهٔ le nouveau roman (رمان نو) از رمون ژان Raymond Jean که در مدخل بزرگ «رمان» در انسیکلوپدیا اونیورسالیس چاپ شده است می آوریم و با فصلی درباره رمان امروز تحت عنوان «رمان و اندیشه» این بحث را خاتمه می‌دهیم. سپس بنا به رسمی که در این کتاب داریم، پس از نقل یک مقالهٔ تئوریک از میشل بوتور، صفحاتی از چند رمان جدید را نقل می‌کنیم.

از ۱۹۲۰ تا ۱۹۵۰

از سال ۱۹۲۰ دگردیسی رمان صورت جهشی داشته و با تغییرات اساسی همراه بوده است. البته شاهکارهای اصلی رمان فلسفی و اخلاقی نیز در فاصلهٔ سال‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۵۰ آفریده شده است ولی می‌توان گفت که موازی با آنها و در همین سال‌ها این دگردیسی با آثار دیگری صورت پذیرفته است. در سال ۱۹۵۰ که هنوز به اهمیت این تحول پی برده نشده بود، هنوز کسی نمی‌دانست که در دهه‌های آینده قضاوت دربارهٔ رمان تغییر خواهد کرد و رمان به جای اینکه بیان مستقیم نوعی فلسفه و مسئلهٔ اخلاقی شمرده شود، نوعی ترکیب خاص از شیوهٔ احساس و توصیف و نوعی زیبائی شناسی و

1. R.M. Albérès, *Metamorphoses du roman*, Albin Michel, Paris, 1972.

2. Michel Raymond, *Le Roman*, Armand Colin, Paris, 1989.

پدیدارشناسی خواهد بود. دلیل آن نیز روشن است. این فلاسفه و اخلاقیون که خود شاهکارهائی آفریدند و عبارت بودند از ژید، مالرو، برنانوس، سارتر، کامو دنباله روانی نداشتند و بیهوده است که بخواهیم دنبال اخلافشان بگردیم. خود این نویسندگان، دیگر مانند کورنی و راسین در شمار کلاسیک های عالم ادب درآمده‌اند. بین سال‌های دهۀ چهل و روزگار ما رمان اگر هم بخواهد مسائل روانشناختی، اجتماعی، اخلاقی و فلسفی را مطرح کند، در قالب زیبائی شناسی، رویا و پدیدارشناسی خواهد بود.

در این چشم انداز اگر بخواهیم به پیشروان رمان امروز بیندیشیم، جویس مهم‌تر از ژید، پروست جالب‌تر از برنانوس و لارنس دارل تازه‌تر از کامو جلوه می‌کند. این بزرگانی که اولین مرحله از دگردیسی رمان را به وجود آوردند، عبارتند از پروست، جویس، موزیل، کافکا، فاکنر، لوری، دارل. با این نویسندگان رمان از مقتضیات تازه‌ای تبعیت می‌کند: واقعیتی را ارائه می‌کند که یکجا و بلافاصله قابل درک نیست و همین جنبه بود که اولین خوانندگان اثر پروست را پریشان کرد. با وجود این امروزه هر کسی اثر پروست و جویس را می‌خواند، بی آنکه دچار دشواری محسوسی شود. در صومعۀ پارم، در مادام بوواری یا در جنگ و صلح و یا در فلان اثر ژرژ دوهامل، همه چیز حاضر و قابل فهم بود. اگر هم ظرافتی و جزئیاتی پنهانی در آنها بود که بار اولِ خواندن از نظر دور مانده بود، در دومین مطالعه برای خواننده روشن می‌شد. اما نه پروست و نه دارل رمان‌های بزرگ شان را آن‌سان که تولستوی جنگ و صلح را تنظیم کرده بود، تنظیم نمی‌کنند. تولستوی از سنت روائی عصر خود پیروی کرده و با نفحۀ حماسی و انسانی خویش به اثرش جان داده بود. اما روش سنتی تولستوی (یا خلف او روژه مارتن دوگار) نباید ما را برانگیزد که ترکیب داستانی (و صنایع این ترکیب را) در کار پروست یا دارل محکوم کنیم. زیرا تولستوی از تسلسل حوادث به روش بالزاک استفاده می‌کند، یعنی نوعی هنر داستان پردازی که اوج کمال آن در قرن نوزدهم بود. اما پروست و دارل به

طرح های داستانی بسیار قدیم‌تر برگشته‌اند. رمان گل سرخ *Roman de la rose* (قرن سیزدهم) نیز یک ماجرای درونی بود مانند در جستجوی زمان از دست رفته. درهم رفتن حوادث و صحنه‌ها در ربعهٔ اسکندریه *The Alexandria quartet* اثر **لارنس دارل** L. Durrell (۱۹۱۲ ـ ۱۹۹۰) ما را به حیرت می‌اندازد، اما ترکیب آن به هیچوجه غریب‌تر و آشفته‌تر از اودیسهٔ هُمِر نیست... اولیس *Ulysses* اثر **جیمز جویس** James Joyce (۱۸۸۲ ـ ۱۹۴۱) و برفراز آتشفشان *Under the volcano* اثر **مالکوم لوری** M. Lowry (۱۹۰۹ ـ ۱۹۵۷) واقعاً از اودیسه الهام گرفته‌اند.

همان طور که گفتیم این دگردیسی اولیه که بین سال‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۵۰ صورت گرفت دگردیسی ساختاری رمان بود. این دگردیسی وقتی آغاز شد که **مارسل پروست** Marcel Proust (۱۸۷۱ ـ ۱۹۲۲) خواست که رمان او یک روایت ساده یا وقایع نگاری نباشد، بلکه نوعی ماجرای ذهنی، فکری یا زیبائی شناختی باشد: نوعی درگیری حساسیت شخصی و نوعی حماسهٔ درونی باشد. با وجود این، در جستجوی زمان از دست رفته (*A la recherche du temps perdu*) نه اعترافات است و نه خاطرات. نویسنده وقتی از خود سخن می‌گوید که می‌خواهد دنیائی را که احاطه‌اش کرده است درک کند. اما اثر در عین حال که اعترافات شخصی «مارسل» نیست، تصویر عینی یک جامعه هم نیست. پروست از رمانی که می‌نوشت نه انتظار یک روایت داشت و نه یک تحلیل اجتماعی و مطالعهٔ عادات و اخلاق جامعه. در واقع با پروست و **روبرت موزیل** R. Musil و چند تن دیگر از همعصران آنها روشی در ادبیات پیدا شد که باید آن را «پدیدارشناختی» نامید و طلیعهٔ رواج پدیدارشناسی Phenomenologie در فلسفه و نقد ادبی سال‌های دههٔ چهل است. در این جهان داستانی که درون‌گرائی و عینیت با هم در می‌آمیزد، رمان دیگر یک داستان نیست، بلکه آمیزه‌ای است از احساس‌ها و برداشت‌ها و تجارب و نیز داستان یک قهرمان را در دنیائی معین و مشخص نقل نمی‌کند، بلکه نوعی پژوهش و جستجو است.

منتقدان، این اثر غنی، نفوذناپذیر و منسجم را که نه رمانی بود مثل

رمان‌های موجود، نه روایت و نه شعر، باکمی خودداری ستودند و به تدریج پی بردند که این اثر شیوهٔ تازه‌ای در دید و بازپروری دنیا را ارائه می‌دهد. پروست سنت داستان پردازی موجود را رها کرده بود و ساختمان اثر او بسیار ظریف تر از رمان بود، تسلسل خشک و تغییرناپذیر حوادث و فصل‌ها کنار گذاشته شده بود و خواننده احساس می‌کرد که در این اثر زمان‌ها بر روی یکدیگر می‌لغزند. در جستجوی زمان از دست رفته شباهتی به رویا داشت، می‌توان گفت که پروست در واقع خاطره‌نویس است، خاطره‌نویس خویشتن و جامعه‌ای که حافظهٔ او را انباشته است. از همان صفحهٔ اول، نوعی رویا و سرگیجه خودنمائی می‌کند:

«دیرزمانی زود به بستر می‌رفتم. گاهی، هنوز شمع را خاموش نکرده، چشمانم چنان زود بسته می‌شد که فرصت نمی‌کردم با خود بگویم: «دیگر می‌خوابم» و نیم ساعت بعد، از فکر این که زمان خوابیدن است بیدار می‌شدم»[۱] این مرد که اندیشه‌هایش انسجام می‌یابد و پراکنده می‌شود و درهم می‌پیچد، در میان بی‌خوابی و خواب و بیداری، در شب ظلمانی خاطرات پراکنده و رویاهای تکه تکه اما روشن غرق شده است ــ با سبکی جداگانه، تحلیلی و روانشناختی، بدون تغزل حماسی ــ شباهتی به دانته دارد که «در نیمه راه زندگی خویش» در جنگل تاریک گم شده بود.

زیرا زمان مشخص نیست، زمان دیگر یک جریان منظم نیست، بلکه بازگشت‌ها و هزارتوهای خاطره و رویاست. اولین جلد کتاب، طرف خانهٔ سوان، با تصویر مرد خواب آلود آغاز می‌شود، گوئی رویا می‌بیند و از خلال این رویا در خواب و بیداری است که رفته رفته وقایع کومبره Combray یا بلبک Balbec زاده می‌شوند. سراسر کتاب به جای اینکه تعریف شود در ذهن آدمی که دچار بی‌خوابی است اندیشیده می‌شود. دست کم این احساسی است که از خواندن

۱. مارسل پروست، در جستجوی زمان از دست رفته، طرف خانهٔ سوان، ترجمهٔ مهدی سحابی، نشر مرکز، چاپ سوم، ۱۳۷۰، صفحهٔ ۶۴.

اولین صفحات کتاب دست می‌دهد: «گونه‌هایم را به نرمی به گونه‌های زیبای بالش می‌فشردم (...) دوباره به خواب می‌رفتم و گاهی فقط برای لحظه‌ای کوتاه بیدار می‌شدم.[۱]» و ارزش این حالت شبانگاهی در صفحهٔ سوم ظاهر می‌شود: «آدم خفته، رشتهٔ ساعت‌ها و ترتیب سال‌ها و افلاک را حلقه‌وار در پیرامون دارد. بیدار که می‌شود، به غریزه به آنها نظر می‌اندازد...»[۲]

دشوار است که بتوان تاریخ‌های این رمان را که با یک رشته رؤیا آغاز می‌شود تثبیت کرد. «مارسل» راوی داستان، در دورانی از زندگیش که زود به بستر می‌رود و به هنگام خواب خاطرات کودکی و زندگی گذشته‌اش را به یاد می‌آورد، چند سال دارد؟ این وضع در کجا و در چه تاریخی روی می‌دهد؟

کسی نمی‌داند. کافی است که مارسل در این دوران نامشخص از هستی خویش، به استفاده از لذات خاطرات خود پرداخته می‌شد: «معمولاً بر آن نمی‌شدم دوباره زود به خواب بروم؛ بیشتر شب را به یادآوری زندگی گذشته‌مان در کومبره در خانهٔ عمه بزرگم، در بلبک، پاریس، دونسیر، ونیز و جاهای دیگر می‌گذراندم، و همچنین جاها و آدم‌هائی که در آنجاها شناخته بودم، آنچه از آنان دیده و آنچه درباره‌شان شنیده بودم[۳].»

با پیشرفت خاطرات، خواننده پی می‌برد که راوی (مثلاً) سی ساله در خاطره‌اش دوران نه سالگی اش را در کومبره به یاد می‌آورد و خود او نیز در پایان «زمان از دست رفته» در خاطرهٔ پنجاه یا شصت سالگی خویش زنده می‌شود... و انسان به یاد داستانی از خورخه لوئیس بورخس می‌افتد که در آن مرتاضی که در خرابه‌ها قدم می‌زند، رویای مرتاض دیگری است که او هم به نوبهٔ خود فقط در رویای سومین مرتاض وجود دارد... بدین‌سان پسرک کومبره فقط در خاطرهٔ مارسل سی ساله وجود دارد که او هم واقعیتی ندارد مگر در خاطرهٔ مارسل شصت ساله...

۱. همان کتاب، ص ۶۵. ۲. همان کتاب، ص ۶۶. ۳. همان کتاب، ص ۷۰.

•

با دادن برجستگی به زمان داستانی، با وارد کردن بعد تازه‌ای به رمان، ماجرای داستانی به خط مستقیمی که در سطح هموار کشیده شده باشد (سرنوشت قهرمان در انتهای یک صحنه) پیش نمی‌رود. این ماجرا به صورت شبکه‌ای از خطوط متنوع در می‌آید که بر روی هم سوار شده، همدیگر را قطع کرده و اغلب درهم پیچیده‌اند، و گاهی نیز به صورت کثیرالاضلاع (در کار **دارل**) با هم جمع می‌شوند، یا به صورت هزارتو (در کار **رب ـ گریه**) در می‌آیند. به هیچوجه نمی‌توان ماجرای داستان را با طرح سادهٔ یک سرگذشت مداوم و واحد، همچون سرخ و سیاه استاندال یا ژرمینال زولا تصویر کرد. باید به تصویرهای گرافیک پیچیده‌تر و گاهی سه بعدی پرداخت، همان سان که در نموداری از اثر پروست ترسیم شده بود. خوانندهٔ رمان دیگر از یک سر داستان وارد نمی‌شود که مسیر مستقیمی را طی کند و از سر دیگر آن بیرون بیاید، بلکه وارد دنیائی می‌شود که در آن سرگردان می‌شود و نمی‌داند که به کجا می‌رود. چنین است اقتضای فرم تازه‌ای از آفرینش داستانی که سه بانی آن، بی آنکه با هم مواضعه‌ای داشته باشند، عبارتند از پروست، کافکا و جویس. اما پیش از آنها **هنری جیمز** Henry James (۱۸۴۳ ـ ۱۹۱۶) نیز به این کار دست زده بود که اثر کار او در برهم زدن فرم داستانی بلافاصله محسوس نشده بود.

تک گوئی درونی و سیلان ذهن

بدین‌سان رمان‌نویس از اصل سنتی روایت رویگردان شد، یعنی از تحلیل و معرفی «شخصیت»، شناساندن او به خواننده به صورتی هرچه دقیق‌تر (همان‌سان که مثلاً استاندال با آفریدن و معرفی و تحلیل «ژولین سورل» در سرخ و سیاه عمل می‌کرد).

در قرن بیستم ضرورت تازه ایجاب کرد که رشتهٔ سخن مستقیماً به دست شخصیت رمان داده شود و بدون دخالت، بدون معرفی و بدون تحلیل، عین صدای درون و جزر و مد درونی او ارائه شود. پس رمان نویس سکوت می‌کند و خود شخصیت است که حرف می‌زند. و رمان به جای اینکه سبک شخصی ــ و پدر سالارانهٔ ــ رمان نویس را حفظ کند، سبک تک‌گوئی درونی شخصیت و یا تک‌گوئی درونی همراه با تداعی ذهنی (سیلان ذهن Stream of conciousness) را به خود می‌گیرد. این نوعی «استثمار زدائی» از رمان است.

اما همه چیز در قصد قبلی و پیشروی رمان نهفته است. البته در آثار قدیم نیز گاهی اندیشهٔ شخصیت رمان یا تک‌گوئی درونی او، مثلاً با افزودن یک فعل «با خود گفت» نقل می‌شد، اما فقط به همین اکتفا می‌شد و آوردن آن تغییری در سبک و ساختار رمان نمی‌داد. رمان جدید آنچه راکه در رمان قرن نوزدهم به طور تصادفی و استثنائی به میان می‌آمد، به سبک کلی و اصلی تبدیل می‌کند. به ویژه **احساس‌ها** را به جای اندیشه‌ها ارائه می‌کند و آن هم از جانب خود شخصیت، نه با دخالت نویسنده. بدین سان وارد جهان پیچیدهٔ احساس‌های درونی و ذهنی می‌شویم. به ویژه در زمانی که ترتیب اندیشه‌ها، احساس‌ها و حساسیت ها از سوی نویسنده تعیین نشده است. تصادفاً اولین نمونهٔ این نوع رمان در قرن نوزدهم نوشته شد که در روزگار خودش جلب توجه نکرد و آن درختان غار را بریده‌اند *Les Lauriers sont coupés* (۱۸۸۷) اثر **ادوار دوژاردن** Edourd Dujardin (۱۸۶۱ ــ ۱۹۴۹) بود که باید او را مبدع تصادفی «تک‌گوئی درونی» و سیلان ذهن به شمار آورد. در واقع این نویسندهٔ متوسط دوران سمبولیست رشتهٔ سخن را به دست شخصیت رمان می‌دهد که احساس‌های خود را بیان کند. او که خود نیز نظریه مانندی دربارهٔ این شیوهٔ خود نوشته است بی آنکه بداند کشف مجددش در قرن آینده صورت خواهد گرفت، به شیوهٔ اول شخص مفرد (من) اهتزازهای درونی و ابتدائی دانیل پرنس Daniel Prince قهرمان غریب رمان خود را که مردی

لرزان از سرما و ناتوان است و به اطاق خود پناه برده است چنین ارائه می‌کند:

«من از این شب بزرگ خاموش می‌ترسم؛ درون آن لطیف و ولرم و خیس و گرم است، با فرش‌ها، پارچه‌ها، با دیوارهای بسته و راحتی اشیاء، شمع‌ها روی شمینه روشن شده‌اند. اینک رختخواب سفید، نرم، فرش‌ها، من به پنجرهٔ باز تکیه می‌کنم، در بیرون، پشت سر، شب را حس می‌کنم، شب سرد، اندوهبار، (...) لرزشی به من دست می‌دهد. به سرعت بر می‌گردم. لنگه‌های پنجره را می‌گیرم و به سرعت می‌بندم!»

طوفانی از صفات حسی، نوعی لذت بردن از گفتن «من» به شهرت دوژاردن لطمه زد. زیرا در واقع، کتاب او تک‌گوئی درونی شمرده نشد بلکه تجاوزی به شمار رفت از شیوهٔ معمول رمانی از نوع خاطرات شخصی.

در اینجا برای آشنائی بیشتر با شیوهٔ «سیلان ذهن» در رمان قرن بیستم، بهتر است چند صفحه‌ای از کتاب رمان[1] اثر **میشل رمون** محقق فرانسوی را نقل کنیم:

«رمان سیلان ذهن که در قرن بیستم شکل گرفته است دنبالهٔ این گرایش بود که اهمیت بیشتری به زندگی روانی شخصیت رمان داده شود. اولیس جویس سرمشقی شد برای والری لاربو و پیروان فرانسوی «سیلان ذهن». دیگر طرح داستانی مسئلهٔ اصلی نیست. جریان خاطرات است و تصورات و ادراک‌هائی که به صورتی زمان را در حالت ناب آن بیان می‌کند. زمان را در حال گذر مداومش، همان سان که کلمات، تصویرها و جمله‌ها درگذرند. خانم دالوی *Mrs Dalloway* رمان **ویرجینیا وولف** نمونهٔ برجسته‌ای از این نوع رمان است: این رمان به صورت تک‌گوئی درونی نوشته نشده است، اما کاربرد سبک غیرمستقیم آزاد ما را بی‌وقفه در جریان اندیشه‌های درونی اشخاص مختلف به ویژه خود خانم دالوی در اثنای یک روز خوش ژوئن ۱۹۲۳ در لندن می‌گذارد. کلاریسا دالوی زنی پنجاه ساله که متعلق به طبقات بسیار بالای لندن است، باید عصر همان روز مهمانی مجللی بدهد که در عین حال پایانی

1. Michel Raymond, *Le Roman*, Armand Colin, Paris, 1989, P. 150

است بر داستان. رمان صبح آن روز آغاز می‌شود، وقتی که خانم دالوی آماده می‌شود که برای خریدن گل بیرون برود، ساعت بیگ بن نه ضربه می‌زند. زمانی که ساعت اعلام می‌کند در تمام طول روز تکرار خواهد شد و نشان خود را بر اندیشه‌ها و خیالبافی‌های شخصیت‌های اثر خواهد گذاشت. اما در اثنائی که زمان جریان دارد، کلاریسا تسلیم اندیشه‌های خود می‌شود، روزهای گذشته را می‌بیند و جزئیاتی از دوران کودکیش و همهٔ خاطرات رابطهٔ احساساتیش را با «پیتر». **پل ریکور** Paul Ricœur در کتاب زمان و روایت داستانی[1] در این باره می‌نویسد: «بدین سان، زمان درونی به سبب خاطره به عقب کشیده می‌شود و بر اثر انتظار طلبیده می‌شود.» زنگ‌های ساعت بیگ بن، پیشرفت تحمل ناپذیر روز را که پایان می‌گیرد اعلام می‌دارد و خودکشی «سپتیموس» Septimus در پایان روز ناگهان همچون پردهٔ سیاهی بر روی این روز درخشان تابستانی کشیده می‌شود.

روشنی و صفای چنین متنی کامل است: ویرجینیا وولف خواننده‌اش را با بندبازی‌هائی که زمانمندی را درهم بریزد عذاب نمی‌دهد. او تسلطش را بر روایت حفظ می‌کند و نیز این امید را به خود می‌بخشد که یکی پس از دیگری در اذهان دیگران نفوذ کند. اما به محض اینکه نویسنده شیوهٔ تک گوئی درونی را در پیش می‌گیرد، خطر این می‌رود که از حدود مفهوم بودن فراتر رود. در چنین لحظاتی او باید، باکمال مهارت، راهنمائی‌های مخفیانه‌ای را مانند دانه‌ای در خلال تک گوئی بپاشد تا به خوانندهٔ شایق امکان بدهد که راه خود را بیابد. نمونهٔ عالی تک گوئی درونی، چهل هزار کلمهٔ بدون نقطه‌گذاری سیلان ذهنی خانم بلوم در پایان اولیس است که در رختخوابش دراز کشیده است و خوابش نمی‌برد.

تک گوئی درونی فرم ادبی است که این عبارت را به صورتی که زمان حال در آن دوام دارد در اختیار می‌گیرد. زبانی در حالت ابتدائی، گنگ و بی وقفه،

1. P. Richœur, *Temps et recit,* Seuil, Paris, 1985, T. II, P. 158

لحظه به لحظه، از اعماق ذهن که در آن خاطرات، رویاها، نقشه‌ها و حساسیت ها با هم درآمیخته است. تداوم آنچه «سیلان ذهن» نامیده می‌شود مادهٔ خام این شکل ادبی است که مرحله‌ای بحرانی را در روایت تشکیل می‌دهد، زیرا صورت اتفاق تداعی‌ها جای نظم روایت را می‌گیرد. رمان نویس به جای اینکه روایتی را پیش بکشد، بی مقدمه به سیلان ذهن کسی میدان می‌دهد، شخصی که پیش خود حرف می‌زند یک ماجرای گذشته را نقل می‌کند، اما عملاً در زمان حالی زندگی می‌کند که هماهنگ با زنجیرهٔ کلمات آن کلافش باز می‌شود. آبشاری است از کلمات و تصاویر که در میان آنها خواننده گاهی خود راگم می‌کند، و اغلب وسوسه می‌شود که زندگی خود را با نظم زمانی تعریف کند. همان کاری که رمان‌نویس نمی‌خواهد انجام دهد. اما نویسنده به طورکلی به جای نظم زمانی می‌خواهد که اثر خود را از نظر زیبائی‌شناسی تنظیم کند، ولی در خلال تک‌گوئی خود آهسته نشانه‌ای ایضاح گر را نیز جای دهد.

در میان بزرگان رمان معاصر ویلیام فاکنر W. Faulkner (۱۸۹۷ ـ ۱۹۶۲) نویسنده‌ای است که از خوانندهٔ آثارش همت و حوصلهٔ فراوان می‌خواهد: در هیاهو و خشم *The Sound and fury* می‌خواهد خوانندهٔ اثر داستان یک خانواده را از خلال ذهن «بنجی» Benjy ابله کشف کند، گفتگوهای درونی شخصیت های مختلف را در برابر هم قرار می‌دهد، زمان داستانش را درهم می‌شکند، تکه‌های آن را درهم می‌آمیزد و نشانه‌های چندانی هم باقی نمی‌گذارد. تازگی رمان او در این است که تقدم مطلق را به هر آنچه گذشته است و زمان آن عاری از آینده است می‌دهد. بیشتر تک‌گوئی‌های او با خاطرهٔ دردناک یک صحنهٔ دهشتبار، یک قتل، تجاوز یا زنا آغاز می‌شود. همهٔ این صحنه‌ها یا دیده شده و یا از خلال هول و وحشت موجود در ذهنی که تصویری مصرانه اشغالش کرده است حدس‌زده می‌شود. سارتر در مقاله‌ای که به فاکنر اختصاص داده است می‌نویسد: «هیچ حادثه‌ای پیش نمی‌آید، داستان جریان پیدا

نمی‌کند. آن را در زیر هر کلمه پیدا می‌کنند.» و اضافه می‌کند: «به نظرم می‌رسد که می‌توان جهان‌بینی فاکنر را با جهان‌بینی کسی مقایسه کرد که در اتومبیل روبازی نشسته است و پشت سرخود را نگاه می‌کند.» (Situation 1, P.73). گذشته بی وقفه بر روی شخصیت‌ها سنگینی می‌کند. نظیر نفرین زدگی است: همه چیز پایان یافته است و آنچه پایان یافته وحشتناک است. قهرمانان او نمی‌توانند از وسوسهٔ گذشته رهائی یابند و هرگز نمی‌توانند طرحی بریزند که مایهٔ آزادی‌شان شود.»

اکنون جای آن دارد که کمی به عقب برگردیم و با چند اثر اصلی و آغازگر این دگردیسی آشنا شویم:

اولیس *Ulysses* اثر جیمز جویس James Joyce (۱۸۸۲ ـ ۱۹۴۱) آکنده از اسطوره‌ها و کیمیاگری‌های سخن، آمیزه‌ای است از واقعیت و افسانه. این رمان به یک ماجرای انسانی، نوعی معنی ثانوی و حتی معانی متعدد را اضافه کرده است. واقعیت داستانی در این اثر و نظایر آن (آثار موزیل، لوری، میشل بوتور) از این رو به اسطوره بدل می‌شود که از «معانی دیگر» اشباع شده است.

اولیس رمانی است حماسی، غنائی و هزل آمیز که واقعیت و اسطوره را درهم می‌آمیزد. کتاب بازنویسی دقیق یا هذیان آلود آن چیزی است که در مدت ۱۸ ساعت (دقیقاً روز ۱۶ ژوئن ۱۹۰۴ در دبلین) در ذهن یک فرد متوسط ایرلندی می‌گذرد. رئالیسم تمسخرآلود، تک‌گوئی درونی و سیلان ذهن، کاریکاتور و تهور در فصل‌های پربار، متنوع، رمزآلود و نیشدار آن به تناوب به دنبال هم می‌آیند، بر هم سوار می‌شوند و از هم پیشی می‌گیرند. صحنه‌های خیالی با صحنه‌های واقعی درهم می‌آمیزند. تخیل لئوپولد بلوم قهرمان کتاب که مأمور دولت در صرافی کوچکی در دبلین است، تا درجهٔ اسکیزوفرنی و هذیان‌کشانده می‌شود. وقتی که از کوچه‌ای در دبلین می‌گذرد، وارد کتابخانه‌ای می‌شود، در تشییع جنازه‌ای شرکت می‌جوید یا وارد خانهٔ بدنامی می‌شود، پسیکودرام در مغز او شکل می‌گیرد. جوشش درون او با

دنیای واقعی درهم می‌آمیزد، دنیای واقعی نیز در ظواهر خود متلاشی و مانند جهانی غول آسا و غریب جلوه می‌کند، دنیای رابله که صورت هذیان و کابوس تغزلی به خود گرفته است. وحدت سبک وجود ندارد. هر فصل، هر تکهٔ این فصل آهنگ و زبان خاص خود را دارد. غیرممکن است بتوان با انتظارات خوانندهٔ معمولی که داستانی را از اول تا به آخر تعقیب می‌کند آن را خواند. در این شهر که گوئی در عین حال هم شهر واقعیت است و هم شهر اشباح، در این روزی که یک فرد متوسط به سر می‌برد، نه داستانی هست و نه تداومی ظاهری: کتاب، درهم جوشی است؛ مجموعه‌ای است از اندیشه‌های سقط شده و تصویرهای مبهم اما مصرانه؛ سیلابی از کلام که به آبشارها و جویبارهای کوچک بدل می‌شود، جابجا با ظرافت‌هائی در زبان و گهگاه نامفهوم. برای خواندن اولیس کافی است که آن را تصادفی بازکنی و از هرجا که پیش می‌آید بخوانی. همان سان که خیلی ها در مورد توارت چنین می‌کنند. شهر در واقع کاریکاتوری از تورات است. کوششی است برای بیان انسان با همهٔ غنای پیکارسک خشونت آلود فلاکتش، با اندیشه‌های مبهم و پیچیده‌اش، با تصاویر مبهمش که اغلب برای یک فرد عادی درک آنها امکان ندارد و باید به منابع فراوان (و امروزه به یادداشت‌های اولیس که حجم آن از خود کتاب بیشتر است) مراجعه کرد.

پشت سر هر امر انسانی (و ۱۶ ژوئن ۱۹۰۴ در دبلین یک امر انسانی است در میان میلیاردها امور دیگر) گوئی هندسهٔ نهفته‌ای وجود دارد. ماجرا ساختاری پنهانی دارد و زندگی انسانی، حتی مبتذل ترین آن، بر مبنای ساختارهای روانشناختی یا اسطوره‌ای، مانند کریستال‌ها در ساختارهای هندسی پیچیده‌شان، سازمان یافته است. از این روست که حماسهٔ هزل آمیز و غنائی جیمز جویس بر مبنای یک تمثیل شکل گرفته است و در آن، هنر داستان‌پردازی از تمثیل ادبی استفاده کرده است تا پیچیدگی واقعیت را نشان دهد... می‌دانیم که هجده فصل اولیس با هجده دفتر اودیسه تطبیق می‌کند.

کوچک‌ترین حرکات لئوپولدبلوم از قبیل شرکت او در مراسم تشییع جنازه یا بازدیدش از یک چاپخانه فصول «الپنور» یا مهلکهٔ «اِئول» را به یاد می‌آورد. اینکه در پایان روز او به مأمن یک سورچی پناه می‌برد، انگار اولیس است که به آغل اومهٔ خوکبان رفته است. وقتی که به خانه‌اش باز می‌گردد یادآور بازگشت اولیس به کاخ خویش است... و هنگامی که به خواب می‌رود همسرش ماریون ضمن تک‌گوئی درونی طولانی، آخرین فصل اودیسه را که عنوان پنلوپه دارد بازسازی می‌کند.

جویس «پیوندها» [به مفهوم بودلری و رمبوئی] را تا حد نوعی نظام توأم با وسواس بالا برده است. نه تنها هجده فصل کتاب بر طبق فصول حماسهٔ همر تنظیم شده است، بلکه هر فصلی رنگ خاص و سمبول‌های خاص خود را دارد و تجسمی از طلای سفید، قهوه‌ای، سبز یا آبی سیر است و در عین حال با هنری یا دانشی ارتباط دارد: الهیات، تاریخ، فقه اللغه، موسیقی، سیاست و غیره... و یا تصویری نمادین بر آن حاکم است مانند اسب، پری جنگل، تناول قربانی، آئین تدفین، ناشر...

باید گفت که جویس آخرین «رمان نویس» قرون وسطی، ادامه دهندهٔ کار نویسندگان رمان گل سرخ و اولین نویسنده‌ای است که حماسه و تمثیل را وارد رمان قرن بیستم کرده است... بدین‌سان جهانی که خوانندهٔ اثر جویس وارد آن می‌شود، جهانی است که در آن هر حادثهٔ واقعی مفاهیم و معانی متعدد دارد و می‌توان گفت که جهانی است با «لایه‌های زبرین دلالت» [Sur-signification].

فرانتز کافکا Franz Kafka (۱۸۸۳ ــ ۱۹۲۴) همین شیوه را در جهت معکوس به‌کار برده است، یعنی جهانی آفریده است با «لایهٔ زیرین دلالت» [Sous-signifcation] که در آن حوادث زندگی روزمره، به جای اینکه معنائی باطنی داشته باشند، در دنیائی بی قانون، رنگ پوچی به خود می‌گیرند.

کافکا در ادبیات اروپا معاصر جویس بود. اغلب نویسندگانی که از جویس الهام گرفتند تحت تأثیر کافکا هم بودند و هنر تمثیل داستانی در هر دو مکتب

همسان است، فقط «بُن انگاره‌ها» [Postulats] ی رمان معکوس شده است. در رمان جویس، واقعیت سطحی امور و حوادث، اسطوره‌ای را می‌پوشاند که مفهومی به ماجرای داستانی می‌دهد. در رمان کافکا، داستان یک رشته وقایع را نقل می‌کند که در دنیائی که مفهوم آن مبهم است هیچ گونه معنائی ندارند... هر دو حالت پرسشی است از مفهوم جهان که تغزل و تمثیل جویس آن را به فراز برده و درام قهرمان منزوی کافکا به فرود کشانده است. کافکا بخصوص در زندگی ادبی پس از مرگش اسطوره‌هائی از دلهره و پوچی را تثبیت کرده است که در آنها خیالپردازی داستانی روزگار ما اشکال منفی خود را پیدا کرده است. با توجه به مشهورترین آثار او یعنی دو رمان محاکمه و قصر که امروزه همه با آنها آشنا هستند، کافکا با عاری کردن یک داستان عادی از هرگونه معنائی، خواننده را افسون می‌کند ــ برعکس جویس که با دادن معانی متعدد به یک حالت عادی و آشنا افسون خود را اعمال می‌کند... در محاکمه مردی گمنام (هیچ گونه اطلاعی دربارهٔ خانواده، نوجوانی و زندگی او داده نشده است) که «یوزف ک» نام دارد «متهم» می‌شود. او هرگز نمی‌داند که چه جرم یا جنایتی را به او نسبت داده‌اند. یک وکیل پیدا می‌کند، پرس و جو می‌کند، سرگردان می‌شود، اما هرگز نمی‌تواند سبب اتهام خود را بفهمد... با حالتی تب آلود به تلاش‌هایش می‌افزاید تا آنجا که سرانجام بدون محاکمه و قضاوت، دو ناشناس دور از شهر، در کنار یک معدن سنگ اعدامش می‌کنند. در محاکمه همه چیز منسجم است و با منطق وحشتناک وسوسه‌ای که پیشاپیش یوزف ک را محکوم کرده است پیش می‌رود: با این همه کل رمان بر پایهٔ «بن انگاره» ای دور از حقیقت ساخته شده است: «ک» هرگز نمی‌تواند بفهمد که چرا، و از سوی چه کسی محکوم شده است؟

اگر این رمان را اسطوره‌ای تلقی کنیم، می‌توان در آن، چنان که بارها گفته‌اند، نماد سرنوشت بشری را مشاهده کرد. اما قدرت اصلی کتاب در آن گزارهٔ جبارانه‌ای است که عبارت است از حذف هرگونه زمینهٔ عقلی اجتماعی،

روانشناختی و سیاسی که در سایهٔ آن ماجرای «یوزف ک» صورتی طبیعی و عادی پیدا می‌کند که شامل حال همهٔ مردم می‌شود. چنان که همین وضع در رمان قصر نیز مشاهده می‌شود. قهرمان این رمان که دیگر اسم کوچک هم ندارد و فقط «ک» نامیده می‌شود به دهکده‌ای می‌رسد در چهار کیلومتری محلی که او را برای مساحی استخدام کرده‌اند. پس از رسیدن اطلاع می‌یابد که رفتن به قصر «دشوار» است، دروازه باز نیست و مقامات قصر اغلب حضور ندارند. در واقع هیچ کس او را نمی‌شناسد. «ک» که به این ترتیب خبردار شده و به وضع دشوار خود پی برده است در دهکده می‌ماند، راکد می‌شود و شخصیت و استقلال خود را از دست می‌دهد و تحقیر می‌شود و ماجراهائی پیدا می‌کند و پیوسته در انتظار فرصتی است تا با آن مأموران ناپیدائی که استخدامش کرده و به آنجا آورده‌اند تماس بگیرد. اما رسیدن به آنها غیرممکن است.

در اینجا نیز افسون رمان بر پایهٔ خودکامگی نهاده شده است. هر آدم طبیعی که در چنین وضعی قرار می‌گرفت طبعاً می‌توانست راه حل های متعددی پیدا کند و کار مؤثری انجام دهد، اما دنیای پوچ کافکا بر پایهٔ مثله کردن حقیقت بنا شده است: امکان عکس‌العمل طبیعی از انسان‌ها گرفته شده است. «یوزف ک» و «ک» شبیه آدم‌های دیگر هستند فقط با یک تفاوت: مثل آدم‌های دیگر عکس‌العمل نشان نمی‌دهند. مانند آن جانوران آزمایشگاهی که زیست شناس با تزریقی در مغزشان امکان هرگونه عکس العمل را از آنها گرفته است.

انسانی ناتوان در جهانی پوچ! چنین است «موفقیت پدیدارشناختی» و به مفهوم دیگر اسطوره‌ای که فضای رمان کافکائی را توصیف می‌کند. درست در نقطهٔ مقابل آثار پروست یا لارنس دارل قرار داریم که برای آنها واقعیت، مفاهیم ممکن متعددی دارد.

اما از هر دو حالت به نتیجهٔ واحدی می‌رسیم، چه دنیای آکنده از معنی (در آثار پروست، ژید، موزیل، دارل) و در برابر قهرمانی بسیار متوقع، و چه در

دنیای پوچ کافکا با قهرمان بی توقع، پیوسته به نتیجهٔ مشترکی می‌رسیم: دنیای رمان در دوران ما دنیائی خارق عادت و وهمی است. چه این خرق عادت در وفور معنی باشد و چه در پوچی و فقدان معنی.

●

تأثیر این نویسندگان به تدریج ظاهر شد. از کافکا تا سال ۱۹۳۸ چندان چیزی به فرانسه و به زبان‌های دیگر ترجمه نشده بود و در کشور خودش هم او را چنان که باید نمی‌شناختند. هنری جیمز را نیز فرانسویان پس از جنگ دوم جهانی کشف کردند. اولیس جویس، مدت‌های مدید اجازهٔ انتشار در انگلیس نداشت. آثار پروست و هنری جیمز در حوالی ۱۹۳۰ الهام‌بخش گروه بلومزبری و ویرجینیا وولف بودند. ناتالی ساروت نیز پس از ۱۹۳۸ بود که به نوبهٔ خود از ویرجینیا وولف تأثیر پذیرفت. تأثیر پروست در فرانسه پس از طی مسیری به سوی انگلیس و بازگشت مجدد بود که ظاهر شد. در سال ۱۹۴۷ ساموئل بکت هنوز یگانه پیرو جویس بود تا اینکه در ۱۹۵۳ با نسل آلن ـ رب گریه و میشل بوتور الهام گرفتن از پروست و جویس شکل منظمی پیدا کرد.

با این همه بین سال‌های ۱۹۲۵ و ۱۹۳۵ اولین بروزات شیوهٔ پروستی ظاهر شد. با خواندن اثر پروست، هنوز به صورت ابتدائی، کشف می‌کردند که چگونه می‌توان در رمان، با سطوح مختلف زمان و مکان بازی کرد و تکه‌های واقعیت را بر روی هم لغزاند و از یکی به دیگری انتقال داد. در سال ۱۹۲۵ آندره ژید در نوشتن سکه سازان *Les Faux monnayeurs* در عین حال که از داستایفسکی الهام گرفته بود تا حد زیادی از سبک کار پروست نیز استفاده کرد. در ۱۹۲۸ آلدوس هکسلی در رمان سمفونیک کنترپوان *Contrepoint* که ساختمان ظریفی داشت همین روش را به کار برد و در ۱۹۳۶ با رمان نابینا در غزه *Eyeless in Gaza* که رمانی چندآوائی Polyphonique و بسیار ذهنی بود، فرم

منظمی از زمان پروستی را ارائه داد. و باز از سال ۱۹۳۱ بود که **ژول رومن** در رمان ۲۷ جلدی راد مردان *les hommes de bonne volnté* (۱۹۳۲ ـ ۱۹۴۷) بی‌آنکه کاری به بازی در زمان داشته باشد و با استفادهٔ موزائیک‌وار از همزمانی حوادث در مکان‌های مختلف استفاده کرد و رمانی به وجود آورد که در عین ساده و ظریف بودن روایت ساده نبود و حماسهٔ پر جنب و جوشی بود نظیر خانوادهٔ بودنبروک *Buddenbrooks* اثر توماس مان یا بینوایان ویکتور هوگو.

در سال‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹۳۳ **روبرت موزیل** Robert Musil (۱۸۸۰ ـ ۱۹۴۲) نویسندهٔ اتریشی رمان مرد بی خاصیت *Der man ohne eigenschaften* را نوشت بی‌آنکه تأثیری از همعصران خود پذیرفته باشد. برای این کتاب که تا سال ۱۹۵۷ در فرانسه ناشناخته بود و تا سال مرگ او در آلمان و میهن خودش اتریش نیز چندان شهرتی نداشت، شاید هیچ عنوانی مناسب‌تر از مرد بی خاصیت نبود. وجود «اولریش» Ulrich به عنوان شخصیت اصلی ساختگی نتیجه‌اش درهم ریختن تعادل داستانی درکتاب است، تا آنجاکه اولریش بازی دراماتیک و تراژیک رمان را رد می‌کند. برعکس «دون کیشوت» که حرکات خنده دار و مبتذل خود را به جای اعمال درخشان داستانی می‌گیرد، اولریش در دل حوادث داستانی زندگی می‌کند، بی آنکه آنها را باور کند و قبول‌شان داشته باشد. نتیجه یکی است.

اولریش، آن گونه که موزیل او را معرفی می‌کند، از اسطورهٔ ماجرا یا عشق یا تصویر روانشناختی و اجتماعی که معمولاً سازندهٔ رمان است فراری است، او که خود در مرکز رمان قرار گرفته است منکر رمان است: جالب توجه است که این مرد سی و دو ساله از داشتن هر شغلی، هر وظیفه‌ای و هر تخصصی منصرف شده است. او که درجهٔ ستوانی داشت، می‌توانست در آینده سرهنگ یا ژنرال شود، اما استعفا داده است، ریاضی‌دان است و می‌توانست مهندس یا استاد دانشگاه شود، که در سال ۱۹۱۳ در اتریش بسیار مورد احترام بود، اما از این سمت اجتماعی «به عنوان اینکه جاه طلبی است منصرف می‌شود.» او به

صورت متفنن درآمده است، متفنن بی‌عشق و علاقه: «در یکی از روزها اولریش، حتی از اینکه امیدی برای آینده باشد منصرف شد.» و آنگاه «به این نتیجه رسید که از زندگیش به مدت یک سال مرخصی بگیرد، تا در این مدت بتواند بهترین راه کاربرد قابلیت‌های خودش را جستجو کند.»

در مرد بی خاصیت، دو مضمون بزرگ موزیل، مضمون های یک انسان اخلاقی ولی ناامید است: انقراض من در انسان و انحلال تمدن بر گرد او. این مضمون را در عین حال می‌توان در کار کافکا، **ژولین گرین** Julien Green، اشپینگلر و جویس پیداکرد. و باز حیرت آور است که نویسنده‌ای متنی را در ۱۹۲۵ دربارهٔ دوران ۱۹۱۳ نوشته باشد، اما در آن نگرانی‌های موجود در نیمهٔ دوم قرن را دربارهٔ سرنوشت تمدن پیداکنیم یعنی: افراط در آگهی و تبلیغات، افزایش جمعیت، پیش بینی بیمه‌های اجتماعی، کمیته برای صلح جهانی، زشتی چهرهٔ شهرها بر اثر ساختن مجتمع های ساختمانی بزرگ با اجارهٔ ارزان برای کارمندان بی مسکن، سرمستی سرعت، اسباب و اثاث اضافی و ماهواره‌ها... زنان وزرا، نظریه پردازان جنگ، حرص و ولع آزمایشگاه و درس‌های شبانه، فن سالاری، مجله‌های رنگی... ضمناً می‌بینیم که موزیل داستان اثر خود را در قدیمی‌ترین کشور اروپا قرار داده است. بدین سان می‌توانیم او را نویسنده‌ای پیشگو و غیب دان بشماریم... و به یاد کافکا می‌افتیم که اردوگاه‌های مرگ را پیش بینی و تشریح کرده بود.

چند نویسندهٔ دیگر نیز در شمار دست اندرکاران این دگردیسی هستند که معرفی آثارشان ضرورت داشت ،از جمله هرمان بروخ نویسندهٔ دیگر اتریشی با آثار بزرگی نظیر مرگ ویرژیل و خوابگردان. لارنس دارل انگلیسی با اثر چهارجلدی خود ربعهٔ اسکندریه که در آن یک ماجرا را چهار بار، در هر جلد از زبان یک نفر نقل کرده است و بالاخره ارنست یونگر آلمانی با رمان‌های متعددش که بحث دربارهٔ آنها از حوصلهٔ این مقال خارج است. فقط در صفحات آینده بحث مختصری دربارهٔ هرمان بروخ خواهیم داشت.

رمان نو[1]

صفت نو فی نفسه، نه بهتر از صفت دیگری است ونه بدتر، بلکه به خودی خود بر چیزی دلالت نمی‌کند و از دیرباز می‌دانیم که این صفت در ادبیات ما به همهٔ آثار بزرگ گذشته که نمایانگر این تحول دائمی و ضروری قالب‌ها بوده‌اند اطلاق شده است. تحولی که بدون آن هنر داستان نویسی، و به طورکلی هنر، نه می‌تواند پیش برود و نه زنده بماند (اثر استاندال نیز به اندازهٔ اثر پروست «نو» بوده است). پس اگر در آغاز دههٔ پنجاه، این صفت دقیقاً برای نشان دادن نوع خاصی از رمان به‌کار رفته است که برخلاف سنت رایج شکل گرفته بود، طبعاً می‌بایستی دلائلی خاص داشته باشد. تنها از پرتو اصل آثار و نیز اصولی چند می‌توان به این دلائل پی برد.

۱ــ چارچوبهٔ نظری و عقیدتی

از برخی داده‌های کم اهمیت نباید غافل بود. اگر ناشر جوانی به نام ژروم لندون Jerome Lindon مسئولیت انتشارات مینوئی Minuit (نیمه شب) را به عهده نگرفته بود و همزمان با فعالیت سیاسی متهورانه، به چاپ و انتشار یک رشته کتابهای غریب دست نمی‌زد که ناشران دیگر از چاپشان ابا داشتند، شاید هرگز «رمان نو» به وجود نمی‌آمد. این نام معمولاً می‌تواند این تصور را ایجاد

1. *Le Nouveau Roman,* Encyclopedia Universalis, T. 20, P. 141

کند که پای گروه و نهضت و مکتبی در میان است: اما چنین تصوری اشتباه است، زیرا آثار نویسندگان رمان نو هیچ شباهتی با هم ندارند اما یک رشته از شرایط تاریخی، اجتماعی و اقتصادی این تصور را تقویت کرده است. **لوسین گلدمن** Lucien Goldman (۱۹۱۳ ـ ۱۹۷۰) به هنگام تحلیل این شرایط به این گمان رسیده است که این ادبیات تازهٔ داستانی، در عصری پیدا شده بود که تحولات جامعه، ظهور پدیده‌های تازه و انفعالی شدن روزافزون افراد در یک نظام مصرفی منجر به این می‌شد که برای اشیاء نوعی برتری نسبت به آدم‌ها قایل شوند (فراگرد چیزوارگی Réification که **لوکاچ** مطرح کرده است). گولدمن با توجه به این دید خبر از ظهور رئالیسم تازه‌ای داده است که در آن برتری با «شیء» خواهد بود. در واقع به نظر می‌رسد او فراموش کرده است که ماجرای «رمان نو» شاید در درجهٔ اول یک ماجرای دالّ (Signifiant) است و اگر انقلابی روی داده است، در درجهٔ اول حاصل کسب آگاهی نسلی از نویسندگان از نقش قالب های کلامی و صور بلاغی، قدرت‌های «مولِّد» نوشته و زبان در همهٔ آفرینش‌های داستانی است.

تردیدی نیست که این کسب آگاهی برضد اگزیستانسیالیسم بوده است که در ادبیات برای «پیام» حق تقدم قائل بود و نوعی گفتمان متعهد را می‌پسندید که در حوالی ۱۹۵۰ با قدرت ضعیفی به میدان تأثیرگذاری در تاریخ قدم گذاشته بود. (رمان نو همزمان بود با جنگ الجزایر و بازگشت ژنرال دوگل به قدرت). عقب‌نشینی اگزیستانسیالیسم محسوس بود و هرچند که می‌شد درس‌هائی از شیوهٔ نگارش سارتر یا کامو (که با وجود این رُب ـ گریه انتقاد ازاو را فراموش نکرد) گرفت، نویسندگان از تورّم کلامی، «عقاید» و پرگوئی‌ها دور می‌شدند: توسل به اشیاء و به صور توصیفی، درمان این بیماری‌ها و ابراز نوعی بی اعتمادی به آنها بود. ضمناً ترجیح می‌دادند که از آن به بعد، به آثار مهم ادبیات جهانی متکی باشند که نویسندگانشان در نیمهٔ اول قرن بلندپروازی‌هائی در ساختار و شکل اثر از خود نشان داده و در عین

حال معنی تازه‌ای به ترکیب و دید داستانی داده بودند: جویس، فاکنر، کافکا، ویرجینیاوولف، و کمی بعد بورخس؛ و در نحلهٔ فرانسوی، پروست. نویسندگان رمان نو این وجه مشترک را دارند که این تأثیرات را عمیقاً درونی کرده‌اند. بهتر است اضافه کنیم که سینما، این هنر برتر قرن بیستم نیز، همان‌گونه که تعدادی از اولین متون نظری‌شان نشان می‌دهد، برنوشتهٔ آنها و تلقی‌شان از داستان تأثیر گذاشته است.

مجموعهٔ این شرائط و تأثیرات به نوعی پژوهش منجر شد و به سرعت شکل کوششی راگرفت برای قرار دادن یک زبان روائی ــ که در درجهٔ اول در سطح صوری «عمل می‌کرد» ــ به جای رمان سنتی. **رولان بارت** Roland Barthes (۱۹۱۵ ــ ۱۹۸۰) در مقاله‌های مشهورش که همزمان با اولین کتابهای **آلن رُب ـ گریه** (در سال‌های ۱۹۵۴ و ۱۹۵۵) منتشر می‌شد و تفسیرهای انتقادیش اهمیت تعیین کننده‌ای برای این نوع ادبی نوزاد داشت، آن را «ادبیات عینی» (Objective) یا ادبیات تحت اللفظی (Littérale) می‌نامید و از اینکه می‌دید این نوع ادبی می‌خواهد «حتی قالب داستان را گندزدائی کند.» و شاید بتواند شرائط «غیرشرطی شدن خواننده را در قبال هنر ماهیت‌گرای بورژوائی فراهم آورد.» سخت خوشحال بود.

۲ــ راه‌ها ــ بدگمانی‌ها، پژوهش‌ها

حقیقت این است که این تجربه از خلأ سر بر نیاورده بود. از یک دهه قبل راه های تازه‌ای گشوده شده و زمینه‌های ناشناخته کشف شده بود. نمی‌توانیم از رمان نو سخن بگوئیم بی آنکه به خاطر بیاوریم که آثار **بکت** و **ناتالی ساروت** از دههٔ چهل شکل گرفته و راه را برای پژوهش های آینده گشوده بودند.

ساموئل بکت نوشتن وات *Watt* را در ۱۹۴۵ به پایان می‌برد و مرفی *Murphy* را در ۱۹۴۷ منتشر می‌کند. او که آثارش را به دو زبان فرانسه و انگلیسی می‌نویسد، در هر دو زبان نوعی زبان داستانی ابداع کرده است که در آن طنز

ایرلندی و ریشخند به سرعت در کنار نوعی لحن تراژیک نوشته جای خود را باز می‌کنند. اما باید منتظر انتشار مولوی *Molloy* در ۱۹۵۱ بود تا ابعاد حقیقی آثار او آشکار شود. این کتاب خواننده را به حیرت می‌اندازد، تکان می‌دهد و پریشان می‌کند. اما مانند پدیده‌ای تازه و بی‌سابقه خود را تحمیل می‌کند. **برنار پنگو** B. Pingaud که این مسئله را به خوبی تشخیص داده است می‌گوید: «از سال ۱۹۵۰ مسئلهٔ اساسی ادبیات مسئلهٔ «پوچی» است. اولین خوانندگان مولوی آن را کاملاً دریافته‌اند و انسان باید کور باشد تا آن نفی ریشه‌ای را که در این رمان دست اندرکار است نبیند. یکی آن را «اودیسهٔ هیچ انگاری» می‌خواند، دیگری «وقایع‌نگاری فساد و تلاشی» نام می‌دهد، سومی، به اعتراض، از «اقدامی برای بی اعتبار ساختن انسان» سخن می‌گوید [...] بکت عصیان نمی‌کند، ارائه می‌کند. او برای داوری دربارهٔ پوچی در بیرون از آن قرار نمی‌گیرد: در درون آن مسکن می‌سازد، به میل خود در آن بیهودگی اولیه فرو می‌رود که قهرمانانش از آن خلاصی ندارند. اما چون کلمات، در هر حال، به چیزی دلالت می‌کنند، در اینجا به سوی خود زبان بر می‌گردند. برای نخستین بار در مولوی ادبیات می‌کوشد که فقط خودش را نشان دهد، و وقتی که **ماکس ـ پل فوشه** Max-Pol Fouchet از «حجم شاعرانهٔ» این اثر سخن می‌گوید، عملاً بر غرابت و تازگی حقیقی آن است که اهمیت می‌دهد؛ یعنی که این حماسهٔ استهزاء آمیز، در درجهٔ اول حماسهٔ زبان و ماجرای واژگان است.»

بکت در کتابهای بعدیش: مالون می‌میرد *Malone meurt* (۱۹۵۱)، نام ناپذیر *Innommable* (۱۹۵۳) و چگونه است؟ *Comment c'est* (۱۹۶۱) در تصویر نوعی «تقلیل انسان» باز هم فراتر می‌رود و بر تعداد شخصیت های خزندهٔ محتضر و کِرم وارکه در پرت و پلاگوئی‌های خویش غرق می‌شوند می افزاید (در عین حال بکت در تئاتر خود به آنها نوعی زندگی و حضور نمایشی می‌دهد. به عنوان مثال در در انتظار گودو (۱۹۵۲)[1]. اما کار کلام در این میان تعیین کننده

۱. دربارهٔ نمایشنامه‌های بکت قبلاً در فصل تئاترنو به تفصیل بحث شده است.

است: کلام به ویرانی، سکوت و به مرگ رهبری می‌کند، اما تقریباً اصل داستان را و مادهٔ داستانی بنیادین کتاب را تشکیل می‌دهد. به این ترتیب، مرحله‌ای پشت سر گذاشته شده است. نوع تازه‌ای از رمان ــ هرچند که منطق آن به طور غم انگیزی استهزا آمیز باشد ــ دیگر نمی‌تواند خارج از «کارکرد» زمان و ساختمان روائی آن وجود داشته باشد.

ناتالی ساروت Nathalie Sarraute (۱۹۰۲ ــ) نیز بسیار زود، اندیشیدن دربارهٔ مسئلهٔ رمان مدرن را آغاز کرده است. از همان سال ۱۹۳۹ با دادن عنوان تروپیسم *Tropismes* (واکنش‌ها) به یکی از آثار اولیهٔ خود کلمه‌ای ابداع کرد که برای توصیف نوعی کاوش «روانی ــ نوشتاری» با نگارشی ظریف و حرکات نامحسوس ضمیر که نویسنده خود را تسلیم آنها می‌کرد، رواج فراوان پیدا کرد. گذشته از آن، سارتر که در ۱۹۴۹ مقدمه‌ای بر اولین رمان او تصویر یک ناشناس *Portrait o'un inconnu* نوشت، در حالی که به آن رمان عنوان «ضد رمان» (عنوانی که می‌توانست، به یک مفهوم، به رمان نو در مجموع خود اطلاق شود.) می‌داد، توجه خواننده را به جنبهٔ اعتراضی که در این آثار وجود داشت، جلب کرد. ضمناً خود ناتالی ساروت نیز در مجموعهٔ مقالاتی که تحت عنوان عصر بدگمانی [1] *L'ère du soupçon* فراهم آورده بود، به روشنی، مقاصد و یا بهتر بگوئیم «سؤال‌های» خود را مطرح می‌کرد. می‌گفت که «بدگمانی» کشف نوعی سوءظن متقابل بین نویسنده و خواننده است دربارهٔ صحت یا اعتبار برخی از مفاهیم (به ویژه مفهوم «شخصیت») که سابقاً به خوبی کارآمد بودند و حال آنکه امروزه فرسوده شده‌اند. پس این ضرورت احساس می‌شود که انواعی از قالب‌های داستانی جایگزین شوند که همان قالب های «رمان بالزاکی» نباشند. ساروت به سهم خود نوعی کاربرد ناپیوسته، موجز و دقیق زبان روائی را پیشنهاد می‌کرد که از خلال بافت محکم گفتگوها و «گفتگوهای مخفی» (که

۱. این کتاب را آقای اسماعیل سعادت ترجمه کرده‌اند و چاپ دوم آن در سال ۱۳۶۴ از سوی انتشارات نگاه منتشر شده است.

ایوی کامپتن بارنت Ivy compton-burnett (۱۸۶۴ ــ ۱۹۶۹) نویسندهٔ انگلیسی ذوق آن را در وی ایجاد کرده بود) برخوردهای بی شمار و خشونت‌های دائمی را که جوهر زندگی ضمیر آدمی هستند بازسازی کند. او با صبر و حوصله و به خوبی، در یک رشته کتابهائی برگرد ماجراهای بیهودهٔ بورژوائی و خانوادگی، مجموعه‌ای از تروپیسم‌ها و «قالب»های کوتاه و درهم پیچیده را فراهم می‌آورد: مارترو *Martereau* (۱۹۵۳) آسمان‌نما *Le Planetarium* (۱۹۵۹)، میوه‌های زرین *Les Fruits d'or* (۱۹۶۳) و در سال‌های بعد، صدایشان را می‌شنوید؟ *Vous les entendez?* (۱۹۷۲) و کودکی *Enfance* (۱۹۸۲). رمان‌هائی که با شیوهٔ مخصوص خود شهادت اجتماعی دربارهٔ دنیای محدودی به دست می‌دهد که ناتالی ساروت آن را ــ همان طور که پروست دنیای خود را می‌شناخت ــ خوب می‌شناسد. اما به ویژه به خشونت ضمنی نهفته در هر زبانی که به درجهٔ معینی از باروری رسیده است، این امکان را می‌دهد که در چارچوبهٔ «سلول‌های» داستانی از نوع تازه بیان شود. پس سخن از نوعی رمان پژوهشی در میان است، اما نه از نوع آزمایشگاهی که در آن رئالیسم اجتماعی یا روانشناختی در برابر جریان آزاد تخیل داستانی از میان نمی‌رود، بلکه پژوهشی که تلاشی است برای منفجر ساختن بنای سنت و تردید در آن طرز تلقی از داستان نویسی که قراردادی شده است.

۳ــ توصیف بصری

این تردید و بی اعتبارسازی را آلن رُب ـ گریه **Alin Robbe-Grillet** (۱۹۲۲ ــ) باز هم به صورت قاطع تری اعمال کرد. اگر نام او به طورکلی ارتباط تنگاتنگی با اندیشهٔ رمان نو دارد از این روست که هیچ کسی بهتر از او احساس نگارشی تازه و قطع رابطه‌هائی را که در این نگارش ایجاب می‌کند نداشته است. او این مسئله را در نخستین مقالات نظری خویش به خوبی تحلیل کرده است. این مقاله‌ها به رغم شیوهٔ بسیار تجربی شان تصویرگر خودآگاهی

حادی از مسائل رمان مدرن هستند. راهی برای رمان آینده *Une voie pour le roman futur* (۱۹۵۶) سراسر ادبیاتی راکه بر پایهٔ تقدم روانشناسی و «اعماق درون» بنا شده است به محاکمه می‌کشاند. متافیزیک انسان مدارانه راکه این ادبیات بر آن متکی است افشا می‌کند و می‌گوید: «دنیا نه با معنی است و نه بی معنی. فقط هست. و جالب توجه ترین نکته همین است. و ناگهان این بداهت با چنان نیروئی به ما ضربه می‌زند که بر ضد آن هیچ کاری از ما بر نمی‌آید. به یکباره همهٔ ساختمان زیبا درهم می‌ریزد: وقتی که ناگهان چشم باز می‌کنیم، یکبار دیگر ضربهٔ این واقعیت سرکش که تظاهر می‌کردیم از عهده‌اش بر آمده‌ایم بر ما فرود می‌آید. در اطراف ما اشیاء، بی‌اعتنا به گروهی از صفات جان‌گرایانه یا خانگی که به آنها داده‌ایم سرجای خود هستند. سطح آنها صاف و هموار، دست‌نخورده، بدون درخشش مشکوک یا شفافیت است.» رب ـ گریه نتیجه می‌گرفت که ضرورت دارد، با نوشته‌ای دلالتگر و توصیفی، این سطح را محسوس کنیم و به سراغ «قلب رومانتیک اشیاء» نرویم. در طبیعت، اومانیسم، تراژدی *Natur, humanisme, tragedie* (۱۹۵۸) نشان می‌داد که چنین نوشته‌ای پادزهر ضروری هرگونه گفتمان داستانی اشباع شده از «انسان‌گونه انگاری» (Anthropomorphisme) است که استعاره در آن حاکم است و کامو و سارتر هم نتوانسته‌اند در دام آن نیفتند. به نظر او «تراژیک کردن» دنیا اساس چنین نوشته‌ای بود و نجات از آن امکان نداشت مگر با انصراف از تعدادی «مفاهیم منسوخ» از قبیل شخصیت پردازی، سرگذشت، تعهد، تقابل بین قالب و محتوا؛ و تسلیم به انضباط دقیق توصیف صفت «بصری» صفتی که به «اندازه گیری، تعیین موضع، تحدید و توصیف قانع باشد باید «راه دشوار هنر داستانی تازه» را نشان دهد.

رُب ـ گریه کوشیده است تا کارآمد بودن این «توصیف خلاق» را که ژان ریکاردو **Jean Ricardou** (۱۹۳۲ ـ) بعدها تئوری آن را داد، در آثار خود نشان دهد. در اولین اثرش پاک کن‌ها *Les Gommes* (۱۹۵۳) هرچند که به

نوعی طرح رمان پلیسی وفادار مانده است که از سمبولیسم و تمثیل نیز بی‌بهره نیست، از همان آغاز لحنی تازه و غیرعادی پیدا می‌کند که خواننده را وادار می‌سازد وارد عرصهٔ ادراکی شود که به دقت ترسیم شده است و نیز تسلیم نوعی فاصله‌گذاری با متن و «دیدی متفکرانه». (برای یادآوری عنوانی که رُب ـ گریه به تعدادی از داستان‌های کوتاه عکس‌های فوری *Instantanés* (۱۹۶۲) خود داده است) در دو اثر چشم چران *Le Voyeur* (۱۹۵۵) و حسادت *La Jalousie* (۱۹۵۷)، هدف‌هائی را که دنبال می‌شود دقیق‌تر اعمال می‌کند، اما در جهت ساختاری پیچیده‌تر و ترتیباتی که در مقابله با خیال پردازی قراردادی رمان‌ها، درست مانند یک نظام ضدخیال پردازی عمل می‌کند: سیاهه برداری سرد و عینی اشکال و اشیاء، عمل مصرانهٔ نگاه، دیالکتیک حضور و غیاب، درهم ریختن حساب شدهٔ توالی زمانی، بی طرفی محض زمان، همهٔ اینها دست به دست هم می‌دهند و نوشته را از حالت مألوف خود دور می‌کنند. در هزار تو *Dans le labyrinthe* (۱۹۵۹) نوعی رؤیا در بیداری است [سرباز گمشده‌ای هرچه پیش می‌رود بیشتر می‌بیند، اما تصاویر در نظرش محو و درهم می‌شود و صورت وهمی و پری‌وار به خود می‌گیرد.] اما ادامهٔ کار رُب ـ گریه به شیوه‌ای بسیار تازه و غیرمنتظره، همان تلاش‌های اولیهٔ خود را با توسل به نوعی نفسانیت حساب شده ادامه می‌دهد که در آن نگاه و «فاصله» نقش اساسی دارند: نفسانیتی بازی گونه که چشم چران به نوعی طلیعهٔ آن بود و کتابهائی مانند میعادگاه *La Maison de rendez-vous* (۱۹۶۵) و طرحی برای انقلاب در نیویورک *Projet pour une revolution à New York* (۱۹۷۰)، در چارچوبهٔ تغییراتی دلبخواه در طرح قالبی رمان های پرماجرا یا خشونت مربوط به برخی اسطوره‌ها یا وسوسه‌های دنیای مدرن آن را تصویر می‌کنند. این بازی به نظر عبث می‌آید اما رب ـ گریه از وقتی که با هنر سینما سر و کار پیدا کرده اختصاصاً به آن علاقمند شده است. او با نوشتن سناریوی سال گذشته در مارین باد *L' Année dernière à Marienbad* (۱۹۶۹) برای آلن رنه وارد عالم سینما شد.

این اثر یکی از برجسته‌ترین آثار او و بیانگر ذوق ابداع او در امر صورت هنری است. از آن پس رُب ـ‌گریه از فیلمسازی دست برنداشته و خود دوربین به دست گرفته است. از جاودانه *L' Immortelle* تا بهشت و بعد *L'Eden et après*، چندین فیلم تهیه کرده است و نیز نوشتن نوع ادبی «سینه ـ رمان» را نیز ادامه داده است. از آن جمله است لغزش‌های فزایندهٔ لذت *Glissements progressifs du plaisir* (۱۹۷۴). پس از آن باز هم به نوشتن رمان روی آورده، که از آن جمله‌اند: جایگاه‌شناسی شهر اشباح Topologie d'une cité fantôme (۱۹۷۶)، خاطرات مثلث طلائی *Souvenirs du triangle d'or* (۱۹۷۸) و به ویژه جن *Djinn* (۱۹۷۸). کتاب جالبی که به سفارش یک دانشگاه آمریکائی به قصد آموزش تدریجی دشواری‌های زبان فرانسه نوشته شد و در آن شیوهٔ بازی و بازی با تغییرات قالبی نشان می‌دهد که رب ـ‌گریه چیزی از اسلوب اولیهٔ خود را از دست نداده است.

آثار وی، هرچند که آن وزن و انسجام آغازین را تا حدّی از دست داده است، ولی با سازش ناپذیری و حس حاد بازی‌های بصری و تصنع‌های خلاقهٔ زبان، از بهترین نمونه‌های رمان نو است.

۴ـ قالب‌ها، رمان، ساختارها

میشل بوتور Michel Butor (۱۹۲۶ ـ   ) هم همزمان با رمان‌های خود، اندیشه‌های انتقادی دربارهٔ مسائل رمان انتشار داده است. بی‌تردید وی یکی از نخستین کسانی است که از رمان به منزلهٔ پژوهش Roman comme recherche (۱۹۵۵) سخن گفته و بر این اندیشه پای فشرده است که «رمان آزمایشگاه داستان پردازی است.» بحثی که به اشکال مختلف در مقالاتی که اثر سه جلدی او فهرست‌ها *Répértoirs* را تشکیل می‌دهد از سر گرفته شد. در این اثر فرهنگی متنوع با تجربهٔ غنی در امر مطالعه، پاسخگوی سؤال «فنی» مداومی است دربارهٔ ادبیات. و طبیعتاً در چارچوبهٔ آثار خلاقه است که بوتور نشان می‌دهد

رمان چگونه می‌تواند «قلمرو پدیدار شناختی برتر و موضع برتری باشد برای مطالعهٔ این نکته که واقعیت چگونه بر ما آشکار می‌شود یا چگونه می‌تواند آشکار شود.» در یکی از اولین کتابهایش پاساژ میلان *Passage de Milan* (۱۹۵۴) که ساختی نسبتاً سنتی دارد، کوشیده است در «کنترپوان» contrepoint و همرویدادی (simultanéisme) روابط پیچیده‌ای را که بین شخصیت های متعدد در فضای یک عمارت پاریسی برقرار می‌شود بازسازی کند. برعکس، در فضای یک شهر ــ شهر انگلیسی بلستون Bleston ــ است که او قهرمان و راوی رمان صرف وقت *Emploi du temps* (۱۹۵۶) را در جستجوی عجیب گذشته و حالش از خلال واقعیتی ظاهراً ملموس و عینی، اما از هم شکافته و مشکوک که حساب زمان‌هایش از دست می‌رود به حرکت وا می‌دارد. و باز هم شاید زمان باشد که محیط اصلی رمان تغییر *La Modification* (۱۹۵۷) مشهورترین رمان بوتور است. در این رمان چند ساعت از زندگی یک مرد در یک قطار، باکمال دقت در داستانی به صیغهٔ ندائی (دوم شخص جمع: شما) با همهٔ جزئیاتش بازسازی می‌شود، تا آنجاکه حتمیت یک تصمیم درونی را آشکار می‌سازد. درجات *Degrés* (۱۹۶۰) تلاشی است برای تحلیل دقیق آنچه در مدت زمانی کوتاه در دبیرستان بزرگی اتفاق می‌افتد، به صورت نوعی برش عمومی و چندآوائی در زمان. این کتاب آخرین رمان حقیقی بوتور است. پس از آن، بوتور با استفاده از شیوه‌های «مونتاژ»، «کولاژ» و ساخت‌های «استریوگرافیک» به تجسم چند مکان ممتاز جهان می‌پردازد: ایالات متحدهٔ امریکا (موبایل Mobile ۱۹۶۲)، کلیسای بزرگ سان مارکو در ونیز (توصیف سان مارکو Description de San Marco ۱۹۶۳) آبشار نیاگارا (۶۱۸۰۰۰ لیتر آب در ثانیه 618000 litres d'eau par seconde ۱۹۶۵) پس از آن به پژوهش هائی بیشتر از نوع زیبائی شناختی و بوطیقائی می‌پردازد اما همهٔ این آثار وجه مشترکی دارند: حالت خاصی برای تسلط بر زمان و مکان از طریق توصیف و ساختار دادن به آنها با سازمان «چند آوائی» روایت یا

تصویر این پژوهش دقیق و منسجم است که مشخصهٔ بی سابقهٔ آثار بوتور رمان نویس است. اما میشل بوتور در ورای رمان نویسی و در آخرین رشتهٔ آثارش (روشنگری ۱، ۲، ۳، ۴ *Illustration I, II, III, IV*، مادهٔ خام رویاها ۱، ۲، ۳، ۴ *Matière de rêves I, II, III, IV*، فاصله‌ها *Intervalles*، گلباد *La rose des vents*، رویکردها *Travaux d'approche*) به پژوهش‌هائی در جهات متعدد ــ متون گشوده، روایت ها، اشعار، کار با نقاشان، گفتگوها، سفرها ــ روی آورد. مطالعهٔ این آثار چهرهٔ تازه‌ای از او را به خواننده معرفی می‌کند و نشان می‌دهد که او شاعری است به مفهوم جهانی ترین و آزادترین معنی کلمه. مقالات انتقادی او در سلسلهٔ فهرست‌ها نیز مؤید این جنبهٔ اوست.

هستهٔ مرکزی کتابهای **کلودسیمون** Claude Simone (۱۹۱۳ ــ) را هم زمان تشکیل می‌دهد، اما به شیوه‌ای متفاوت. این نویسنده کوشیده است پیوسته بر روی یک مادهٔ داستانی کار کند که سهم خاطره ــ در زنجیرهٔ مدت زمانی به شدت قابل درک با حواس ــ مادهٔ اصلی آن باشد. این خصیصه شاید در نوشته‌های اولیهٔ او (متقلب *Le Tricheur*، گالیور *Gulliver*، پرستش بهار *Le Sacre du printemps*) چندان محسوس نیست، اما در باد *Le Vent* (۱۹۵۷) و گیاه *L'Herbe* (۱۹۵۸) که نوشته در مسیر «بازسازی» واقعیت محفوظ در خاطره می‌افتد، کاملاً مشخص است. کلودسیمون با جادهٔ فلاندر *La Route des Flandres* (۱۹۶۱) این کارِ بهره گیری از بازسازی را تا حد اعلی گسترش می‌دهد: فصلی از شکست جنگ ۱۹۴۰ به او فرصت می‌دهد که داستان چند شخصیت و فراتر از آن، یک خانواده را، در شبکهٔ فشرده‌ای از خاطرات، اوهام و تصاویر بگنجاند که به سطح آگاهی بالا می‌آیند و از خلال آشفتگی حافظه سر بر می‌کشند تا در نظام زبان قرار بگیرند. پروست و فاکنر سخت بر کلودسیمون تأثیر گذاشته‌اند. اما او پیوسته تجربهٔ خود را عمیق‌تر و شخصی‌تر کرده است: چه بر اساس یک فصل تاریخی مشخص چنان که در هتل بزرگ *Le Palace* (۱۹۶۲) که لحظه‌ای از جنگ داخلی اسپانیا را مجسم می‌سازد و چه به صورت

بازسازی تکه‌تکهٔ حوادث زندگی خویشتن به تداعی آنچه در یاد مانده است. و این راهی است که کلودسیمون پس از رمان عظیم داستان *Histoir* (۱۹۶۷) با نبرد فارسال La Bataille de Pharsale (۱۹۶۳) و اجسام هادی *Les Corps conducteurs* (۱۹۷۱) در آن قدم گذاشته است. این آثار حکایت از قدرت خلاقهٔ استثنائی او می‌کنند و اغلب نتیجه درخشانی را که می‌توان با صبر و دقت و پشتکار در کار نگارش به دست آورد نشان می‌دهند. شیوهٔ نگارش سیمون یکی از اثربخش‌ترین شیوه‌های نگارشی است که رمان نو به وجود آورده است: نگارشی پر شاخ و برگ و پر پیچ و خم که ریشه‌ها و شاخه‌هایش تا دوردست کشیده می‌شود، شبکه‌های تداعی‌گر آن پیوسته در افزایش است. هر آنچه را که مخیله می‌تواند از حافظه بیرون بکشد به کار می‌گیرد، شدیدترین اهتزازهای نفسانیت و آرزوها را ضبط می‌کند، طومار قالب‌ها و تصویرها را به طور خستگی ناپذیری از هم می‌گشاید و ابزاری است با تأثیر و نفوذی حیرت آور. چندین کتاب بسیار پر اهمیت ایجاد کرده است که همهٔ آنها بر گرد نوعی روایت واحد می‌چرخند. پس از *Tryptique* (۱۹۷۳) و علم الاشیاء *Leçon de chose* (۱۹۷۶)، اثری به عظمت زراعی‌ها *Georgique* (۱۹۸۱) این احساس کمال و انسجام را قوت می‌بخشد.

۵ ــ مسیرها

رمان نو از کجا آغاز می‌شود و در کجا پایان می‌گیرد؟ پاسخ به این سؤال چندان آسان نیست. کتابهای فراوانی وجود دارد که به رمان نو نزدیکند و در عین حال با آن متفاوتند. یا در عین حال که به راه‌های دیگری رفته‌اند تأثیر رمان نو در آنها محسوس است. برای آثاری از نوع آثار روبر پنژه که بر پایهٔ ابداع لحن و زبان خاص ساخته شده‌اند یا آثار بکت که در آنها تکرار ریزه‌کاری‌های گفتار (و اغلب گفتاری مسخره و هجوآلود) بیشتر از کارکرد نگاه عمل می‌کند، باید جای خاصی در نظر گرفت... در آثار **کلود** اولیه **C. Ollier**

(۱۹۲۲ ـ) از قبیل میزانسن *Mise en scène* (۱۹۵۸)، حفظ نظم *Maintien de l'order* (۱۹۶۲) و شکست نولان *Echec de Nolan*، همان شیوهٔ رب ـ گریه را مشاهده می‌کنیم با کمی تأثیرپذیری از بورخس در انتخاب نوع داستان و نیز تمایلی به جاذبهٔ ماجراهای سرزمین های دیگر یا بافت پلیسی با توجه به تمایز «متن». بالاخره آثار ژان ریکاردو، از قبیل رصدخانهٔ کن *Observatoire de Canne* (۱۹۶۱)، فتح قسطنطنیه *la Prise de Constantinople* (۱۹۶۵)، انقلاب‌های کوچولو *Revolutions minuscules*، که در آنها نیز اتحاد تنگاتنگ بین کار روی نوشته و تحلیل نظری مشاهده می‌شود. در آثار نظری وی نیز که حائز اهمیت فراوان در معرفی رمان نو است این اتحاد را می‌بینیم: مسائل رمان نو *Problème du Nouveau roman* (۱۹۶۷)، مدخلی بر نظریهٔ رمان نو *Pour une théorie du Nouveau roman*.

به این مسیرها که نشانگر تأثیر رمان نو در شیوه‌های مختلف نویسندگی هستند باید مسیرهای دیگری را هم اضافه کرد. در آثار کاملاً متفاوتی مانند آثار ژان کرول Jean Cayrol (۱۹۱۱ ـ) به ویژه در سال‌های اخیر، **کلودموریاک** Claude Mauriac که از چندی پیش به «مکتب نگاه» متمایل شده است. (شام در شهر *Le Diner en ville* و آگراندیسمان *Agrandissement*)، آثار **مارگریت دوراس** Marguerite Duras (۱۹۱۴ ـ ۱۹۹۶) که به ویـژه از شیفتگی لول و. استین *Le Ravissement de Lol V. Stein* (۱۹۶۴) تا بیماری مرگ *La Maladie de la mort* (۱۹۸۲) اهمیت فوق العاده ای پیدا کرده است. آثار **ژی. م. ژ. لوکلزیو** J.M.G. Le Clezio (۱۹۴۰ ـ)، از صورت مجلس *Procès verbal* (۱۹۶۳) تا برهوت *Désert* (۱۹۸۱)، و بالاخره **ژرژ پرک** Georges Perce (۱۹۳۶ ـ ۱۹۸۲) که اثر او با عنوان زندگی، طریقهٔ استعمال La vie mode d'emploi (۱۹۷۸) یکی از حیرت‌آورترین نمونه‌های امکانات متعدد رمان مدرن است.

همچنین باید یادآوری کرد که همهٔ انواع ادبیات پیشرو در دههٔ شصت رابطهٔ مستقیم (ولو به صورت مخالفت) با تجربهٔ رمان نو داشته است، چه در

مسیر توجه به کار روی فرم و پژوهش‌هائی در کار «متن» که به ویژه گروه مجلهٔ تِل کِل *Tel quel* به آن پرداخته‌اند. در این میان به آثار فیلیپ سولرز philippe Solers (۱۹۳۶ ـ) (پارک *Le Parc* (۱۹۶۱)، درام *Drame* (۱۹۶۵)، ارقام *Nombres* (۱۹۶۸)، قانون *Lois* (۱۹۷۲))، ژان تیبودو Jean Thibaudequ، ژان لوئی بودری J. L. Baudry، ژان پی‌یر فه J. P. Faye (۱۹۲۵ ـ) (شکستگی *La Cassure*، ضربان *Battement*، سد *Ecluse* (۱۹۶۴)، تروائیان *Les Troyens* (۱۹۶۹) و موریس روش (۱۹۲۴ ـ)، (فشرده *Compact* (۱۹۶۶)، میدان *Circus* (۱۹۷۲) حائز اهمیت قابل ملاحظه‌ای هستند. اما قرار دادن همهٔ این آثار در چارچوبهٔ رمان نوکار شایسته‌ای نخواهد بود، زیرا این آثار چه در زمینهٔ عقیدتی و چه در امر پژوهش مربوط به سبک نگارش بسیار فراتر از آن رفته‌اند. با وجود این هنوز هم آثاری در همان مسیر دهۀ پنجاه انتشارات مینوئی وجود دارد. از قبیل آثار مونیک ویتیک M. Wittig (اوپوپوناکس، زنان جنگجو *Opoponax, Les Guerillères* (۱۹۶۱)) که نشان می‌دهند این مسیر باز هم متروک نمانده است و تحت اشکال تازه‌ای حضور دارد.

در مجموع، باروری جریان رمان نو با آنچه گفته شد روشن می‌شود. می‌توان گفت آثاری که با این عنوان عرضه شده سختگیر و پرمدعا بوده است و خوانندگانی هم که داشته است خود اشخاص نوگرا بوده‌اند. توجهی که این آثار در فرانسه و نیز در کشورهای دیگر برانگیخته‌اند، پژوهش‌ها و تفسیرهائی که الهام بخش‌شان بوده‌اند، «جهش» عظیم نظری و زبانشناختی که به دنبال این جریان به وجود آمده و کارهای برجسته‌ای که روی «متن» انجام گرفته است، و بالاخره گسست‌هائی که در زمینهٔ ایدئولوژیک سبب شده است نشان می‌دهد که این آثار در آغاز نیمهٔ دوم قرن بیستم ادبیات فرانسه و جهان را به طور قاطع تحت تأثیر قرار داده‌اند.

رمان و اندیشه

آندره مالرو در اواخر عمرش (۱۹۷۲) گفت: «وجه امتیاز ما بر استادان مان در بیست سالگی، حضور تاریخ است. برای آنها هیچ چیز تغییر نکرده بود، ولی ما در بطن تاریخ به دنیا آمدیم و تاریخ همچون تانکی از روی ما گذشت.»

در قرن بیستم فشار تاریخ بود که رمان نویس را مجبور به اندیشیدن کرد. دو جنگ بزرگ جهانی، ظهور حکومت‌های توتالیتر با جبارانی همچون هیتلر و استالین و موسولینی در قلب اروپای آزاد و حجم عظیم کشتارها و فجایعی که به بار آمد، دیگر نگذاشت که نویسندگان به برج عاج خود پناه ببرند چنان که گفتی هیچ حادثه‌ای روی نداده است، تجارب صوری خود را ادامه دهند. خود مالرو تمام رمان‌هائی که نوشت حاصل تجارب شخصی او از جنگ و انقلاب بود: انقلاب چین، جنگ داخلی اسپانیا، جنگ دوم جهانی. اما (چنان که در جلد اول این کتاب دیدیم) سرانجام روزی رمان نویسی را کنار گذاشت و مستقیماً به نقد هنری یا بحث مستقیم از خاطرات خویش پرداخت. **پروست** جنگ اول جهانی را وارد جلد آخر اثر عظیم خود در جستجوی زمان از دست رفته (زمان بازیافته *Le Temps retrouvé*) کرد. **ارنست یونگر** E. Junger در روی صخره‌های مرمرین (۱۹۳۹) *Auf den Marmorklippen* برای روایت جنگ نوعی قالب تمثیلی پیدا کرد. دوران هیتلر دکتر فاوستوس (۱۹۴۷) *Doktor Faustus* را به **توماس مان** و دوران خفت (۱۹۳۵) *Temps du mepris* را به مالرو الهام کرد.

از طرفی هم تحول تاریخ ادبیات و شکل‌های تازهٔ رمان دست نویسنده را به کلی بازگذاشت و به او امکان داد که هر چه می‌خواهد دل تنگش بگوید. دیگر آن دوران گذشته بود که حتی هر نویسندهٔ متوسطی هم از ارتکاب به نوشتن «رمانِ دیدگاهی» Roman à thèse ابا داشت. دو گرایش تازه آوردن هر مطلبی را در رمان امکان پذیر ساخت. نخست آن گرایش نوشتن رمان عظیم زندگی بود و از همهٔ مسائل جهان در اثر بزرگ سخن گفتن. دو نمونهٔ این رمان‌ها مرد بی خاصیت و در جستجوی زمان از دست رفته بود. گرایش دوم که جدیدتر بود، گرایش به انفجار قالب داستانی و فرار از قید و بند بوطیقای ارسطو و قواعد گره‌افکنی و اوج دلهره و گره‌گشائی بود که آن را دو دستی تقدیم سریال‌های تلویزیونی و رمان‌های پاورقی کردند و مرگ کلاسیسیسم و رئالیسم را اعلام داشتند. زیرا در یک رمان «تکه تکه» هر چیزی را می‌توان وارد کرد، از عقاید گوناگون گرفته تا بحث های فلسفی. نمونهٔ درخشان این نوع رمان کتاب خنده و فراموشی (۱۹۷۹) *Kniha smicha a zapomneni* از **میلان کوندرا**، لی لی بازی (۱۹۶۳) *Rayuela* از **خولیو کورتاسار** Julio Cortazar (۱۹۱۴ ـ ۱۹۸۴) و رمان‌های متعددی است که **فیلیپ سولرز** Philippe Sollers در دو دههٔ اخیر نوشته است و عده‌ای از نویسندگان امریکای لاتین نیز در قالب‌های گوناگون عرضه داشته‌اند. در اینجا با نقل قسمت‌هائی از فصل «رمان اندیشه» از کتاب رمان در قرن بیستم اثر ژان ـ ایو تادیه محقق فرانسوی[1] و نیز بحث از چند رمان مهم قرن بیستم زیر عنوان فرعی «مقاله در رمان» از همان اثر، فصل «دگردیسی رمان» را پایان می‌دهیم.

منظور از «رمان اندیشه» در قرن بیستم «رمان دیدگاهی» (Roman à thèse) نیست که خود نوع مشخص و حتی کم ارزشی از رمان های فلسفی است. بلکه آنچه در درجهٔ اول اهمیت قرار دارد فرم رمان است و محتوای نظری وقتی اهمیت پیدا می‌کند که در درون آن فرم قرار می‌گیرد. پس مسئله

1. Jean-Yve Tadié, *Le Roman au xxe siècle,* Belfond, Paris, 1990

این نیست که نویسنده رمانی بر اساس دیدگاه خود بنویسد، بلکه باید دید که در چه قالبی و در چه جائی، در رمان معاصر اندیشهٔ انتزاعی ظاهر می‌شود. بدین سان وقتی که مالرو در مقدمهٔ دوران خفت می‌نویسد که دنیای او به دو شخصیت تقلیل یافته است: قهرمان و مفهوم زندگی از دیدگاه او، در واقع از نوعی قالب ممکن سخن می‌گوید: یعنی در اینجا، اندیشه، ارزش و پرسش از زندگی مانند یک شخصیت واقعی عمل می‌کند. آیا تناوبی بین روایت و اندیشه وجود دارد؟ آیا اندیشه‌ها فقط در گفتگو ظاهر می‌شود؟ آیا فلسفهٔ نویسنده فقط در نتیجه‌گیری از اثر روشن می‌شود؟ و یا برعکس در رویاها و تمثیل‌هائی که وارد اثر شده است بیان می‌شود؟ همهٔ اینها به تناسب قالب اثر امکان دارد.

در عده‌ای از آثار حتی عنوان اثر خود بیان‌کنندهٔ اندیشه است. همان طور که اثر فلسفی بالزاک جستجوی مطلق *La Recherche de L'absolu* نام داشت، نام اثر معروف پروست در جستجوی زمان از دست رفته و حتی عناوین مجلدات مختلف آن. همچنین بیشتر آثار مالرو: سرنوشت بشر، دوران خفت و امید. همچنین راه های آزادی اثر سارتر حاکی از اندیشه‌ای است که در خود رمان دنبال می‌شود.

اصول تکوین اثر بزرگ پروست نشان می‌دهد که نویسنده بیش از آنکه پای بند نقل خاطرات و یادآوری دوران کودکی خود باشد، روحیهٔ فردی پژوهشگر را دارد. پروست قبلاً در سال ۱۹۰۸ اثری با عنوان برضد سنت ـ بوو *Contre Sainte-Beuve* منتشر ساخته بود که بیشتر شبیه یک مقاله بود در قالب گفتگو با مادرش. این اثر چه مقاله و چه گفتگو نامیده شود، در رد نظریات سنت ـ بوو [منتقد مشهور] دربارهٔ روابط بین نویسنده، زندگی و اثر او بود و ارائهٔ نظریات خود به جای آن. از طریق همین گفتگوهاست که به تدریج خاطرات کودکی، زندگی در روستا ظاهر می‌شود و در واقع طلیعهٔ رمان بزرگ آینده. آنگاه وقتی خود رمان به صورت بازگشت به خاطرات کودکی آغاز می‌شود. در خلال آن مسائل متعددی، دربارهٔ بیداری و رویاها، دربارهٔ نام‌های

اشخاص، دربارهٔ مطالعهٔ طبقات اجتماعی، هنرمندان بزرگ موسیقی و بالاخره جنگ مطرح می‌شود. پروست در رمان بزرگ خود، اندیشه‌هائی را به میان می‌کشد. که با تعددشان و ارتباط شان با همدیگر در واقع به صورت مقاله‌های جدی در می‌آیند. و باز متن اثر به نوع دیگری با تجاوز فلسفه قطع می‌شود. زیرا پروست جامعه را به منزلهٔ «فراخنائی» می‌شمارد «که بر پایهٔ قوانینی نظم یافته است.»[1] زمینهٔ داستان این نظام قوانین را که از مجموعهٔ حوادث اثر بر می‌آید ظاهر می‌سازد. نقش راوی در این میان اساسی است: دخالت یک راوی اصلی که امکان می‌دهد آن قوانین به منزلهٔ ملاحظات و فعالیت فکری خود او تلقی شود: «بیهوده در شهر شام خوردم. مهمانان را نمی‌دیدم، زیرا وقتی که گمان می‌کردم نگاهشان می‌کنم، رادیوگرافی شان می‌کردم. نتیجه اینکه باگردآوری همهٔ ملاحظاتی که توانسته بودم سر میز شام دربارهٔ مهمانان پیدا کنم. و طرح خطوطی که خود ریخته بودم، مجموعه‌ای از قوانین روانشناختی را نشان می‌داد که در آن سود شخصی که مهمان در گفتگوهایش داشت تقریباً هیچ جائی نداشت[2]» از شخصیت‌های رمان به نوبهٔ خود، برای حمل این قوانین استفاده شده است و آنان نوعی پرندگان پیغام‌آور و سخنگویان یک قانون روانشناختی هستند [...] ابله‌ترین موجودات، با حرکاتشان، گفته‌هایشان، با احساساتشان که بی‌اختیار بیان می‌شود، قوانینی را ظاهر می‌سازند که خود پی نمی‌برند، اما هنرمند در آنها کشف می‌کند[3].» حتی لحظاتی پیش می‌آید که پروست اثر خود را همچون یک «بیان‌نامه»[4] تلقی می‌کند. گفتگوهای بین شخصیت‌های اثر گاهی به صورتی که مقدم بر شیوهٔ رمان غربی است، برای انتقال اندیشه‌ها و نظام‌های فکری به کار می‌رود: مثلاً در جلد زن اسیر *La Prisonnière* (به صورتی که در برضد سنت بوو مکالمهٔ قهرمان اثر را با مادرش به یاد می‌آورد) راوی ضمن گفتگوئی با آلبرتین، عقایدش را دربارهٔ هنر و

1. Le Temps retrouvé, T. IV, P. 475.

۲. همان اثر، ص ۴۹۷.　۳. همان اثر، ص ۴۷۹.　۴. همان اثر، ص ۴۲۴.

بزرگ‌ترین هنرمندان شرح می‌دهد. یا در زمان بازیافته «سن لو» را می‌بینیم که دربارهٔ جنگ می‌اندیشد.» در جستجوی زمان از دست رفته تمام راه‌هائی راکه رمان فلسفی قرن بیستم در آنها قدم گذاشت آزموده است (شاید بجز تمثیل دینی Parabole که سخت مورد علاقهٔ کافکاست). با وجود این هیچ یک از نویسندگان رمان‌ها نه موزیل، نه مان، نه هسه، نه یونگر و نه کافکا، آشکارا به نام پروست اشاره نمی‌کنند. در فرانسه نیز، عصر بزرگ رمان فلسفی یا اگزیستانسیالیستی، از مالرو گرفته تاکامو و سارتر و سیمون دو بووار، عصر کسانی است که در نظر آنها پروست، روانشناس محفلی، از مد افتاده و کهنه شده است. در این دوران حتی بهترین دوستانش نیز او را انکار می‌کنند. یادداشت‌های ژان کوکتو و نیز یادداشت‌های ژید گواه بر این مدعاست. در این دوران، سوررئالیست‌ها بی‌آنکه ادعای رمان‌نویسی داشته باشند، بهترین نمونه‌های رمان اندیشه را ارائه دادند. از این رو تأثیر اشخاصی مانند برتون، آراگون، کرول و ویتراک در واقع مانند ذرات رادیواکتیو بود که در فضای ادبی نیمهٔ دوم قرن بیستم پراکنده شد، ظاهراً هیچ کسی تحت تأثیر آنها نبود، اما در واقع همه آن فضا را تنفس کرده بودند. در صفحات آینده خواهیم دید که چگونه رمان‌های بزرگ این قرن از آنها تأثیر پذیرفت.

مقاله در رمان

چنین قالبی تازگی ندارد. رابله پیروزمندانه در آثارش به کار برده است. روسو با استفاده از سهولت «رمان مکاتبه‌ای» در الوئیز دیگر (*La Nouvelle Héloïse*) به تناوب، تحلیل های روانشناختی و گفتارهای نظری را آورده است. بالزاک که از این نظر وارث رمان نویسان قرن هجدهم شمرده می‌شود، در برخی از رمان‌های خود مقاله‌های طولانی دارد (بحث مفصلی دربارهٔ پاریس در دختر چشم عسلی *La fille aux yeux d'or* و بحث دیگری دربارهٔ اراذل و اوباش در عظمت و سفالت فواحش *Splendeur et misère des courtisanes*. فلوبر با بووار و بکوشه *Bouvard et Pecuchet* می‌خواست که همهٔ اطلاعاتی را که معمولاً در دائرة المعارف‌ها می‌توان دید به دست دهد. اما انتشار دائرة المعارف واقعی آن اثر را ناتمام گذاشت. رمان قرن بیستم نیز با این سنت قطع رابطه نکرد و کلاسیک ترین نویسندگان این قرن به رمان فلسفی وفادار ماندند. از جمله آناتول فرانس با جزیرهٔ پنگوئن‌ها *L'ile des pingouins* (۱۹۰۸) و عصیان فرشتگان *La Revolte des anges* (۱۹۱۴). ولی همین نمونه‌ها انسان را به شک می‌اندازد. آیا مقاله در رمان، از هر مقالهٔ جدی جداگانه کم ارزش‌تر نیست؟ آیا رمان‌نویس کسی است که مطالب جدی را عامیانه و ساده می‌کند؟ اما مسئله به همین صورت باقی نماند. تجربه‌های بعدی صورت‌های تازه‌ای از این شیوه را ارائه داد. اول بهتر است از روستائی پاریس *Paysan de Paris* (۱۹۲۵) اثر لوئی

آراگون آغاز کنیم:

حکم محکومیتی که سوررئالیست‌ها بر ضد رمان صادر کرده بودند، هنگامی که خود آنها هم نتوانستند از قصه‌گوئی دست بردارند، عملاً آنها را از قید و بندهای زیادی آزاد کرد.

روستائی پاریس بین یک مقالهٔ مقدماتی با عنوان «پیشگفتار بر نوعی اساطیر مدرن» و یک مقالهٔ نهائی با عنوان «رویای روستائی» قرار گرفته است. نظریه و شگفتی‌های روزمره در روایت دو گردش از گذرگاه اوپرا تا جنگل بوت ـ شومون Buttes chaumont [در شمال پاریس] به مرحلهٔ عمل درآمده است. آندره برتون ضمن یکی از گفتگوهایش (Entretiens 1952) تعریف می‌کند که چگونه ضمن گردش با آراگون صورت‌های داستانی ابداع می‌شد: «هنوز چهرهٔ او پیش چشمم مجسم است که چه همراه فوق العاده‌ای در این گردش‌ها بود. از ساده‌ترین و بی‌خاصیت‌ترین نقاط پاریس هم که می‌گذشتیم... جنبهٔ افسانه‌ای و داستانی پیدا می‌کرد...». روستائی پاریس با برابر نهادن مقاله و روایت مانند یک قطب منفی و قطب مثبت، قصد ایجاد جرقه‌ای را دارد که از ترکیب معقول و محسوس به دست می‌آید و این آرزوی همهٔ رمان نویس‌هائی است که زمانی جزو گروه سوررئالیست‌ها بودند.

و قبل از همهٔ آنها خود آندره برتون که دو اثر رمان گونه‌اش، نادیا و عشق دیوانه وار سهم مقاله و روایت با عنوان و فصل بندی و غیره از هم جدا نشده است. در این آثار برتون می‌اندیشد و سپس غرق رویا می‌شود. نادیا با اندیشه‌ای فلسفی آغاز می‌شود که نویسنده آن را به «وجود» خویشتن اختصاص داده است که پیش از پیدا شدن شخصیت زن داستان آن را با «کل وجود» همسان می‌شمارد. ولی بدون نادیا رمان نیز وجود ندارد. اما آن سؤال فلسفی که در آغاز رمان چنین است: «من که هستم؟» در اواخر کتاب به این صورت در می‌آید: «چه کسی زنده است؟»، «آیا شمائید نادیا؟ آیا درست است که ماوراء، همهٔ عالم ماوراء در این زندگی نهفته است؟ من صدای شما را

نمی‌شنوم. چه کسی زنده است؟ آیا تنها منم؟ آیا خودمم؟»

اثر دیگر او عشق دیوانه‌وار به فصول بی عنوان تقسیم شده است. روایت قالبی دیالکتیکی دارد و مانند اثر دیگر او. آرکان ۱۷ *Abcane 17* که عامل شناسا و موضوع شناسائی (سوژه و اوبژه)، گذشته و آینده، شعر و جهان را در نوعی «نقطهٔ متعالی» درهم می‌آمیزد.

●

وسوسهٔ غرب *La Tentation de l'occident* (۱۹۲۶) را، که گفتگوئی «دیدگاهی» است در قالب مکاتبه، (مانند نامه‌های ایرانی مونتسکیو) معمولاً در کنار رمان‌های آندره مالرو قرار می‌دهند. مالرو بعد از گردوبن‌های آلتنبورگ *Les Noyers de l'Altenburg* (که چاپ اول آن در ۱۹۴۳ منتشر شد) دیگر رمان ننوشت، اما وقتی به گذشته برگردیم و به رمان‌هائی که نوشته است نظری بیندازیم آیا نمی‌توانیم ادعا کنیم که همهٔ رمان‌های او در درجهٔ اول از یک رشته گفتگو تشکیل شده است که در عین حال مجموعهٔ آنها در قالب یک روایت قرار گرفته‌اند. تازه در خود روایت نیز صدای نویسنده و سخن خاص او حاکم است.

سهم گفتگو در رمان‌های مالرو قابل ملاحظه است. اما نه آن‌گونه که بعدها در کار ناتالی ساروت خواهیم دید. در سرنوشت بشر، وقتی که نویسنده، کیو Kyo را به سخن گفتن وامی‌دارد، برای معرفی روحیهٔ او نیست، بلکه برای بیان عقاید است. هر گفتگوئی موضع مقابله بین دو عقیدهٔ مختلف و یا موافقت بین دو صدا به تناوب است. همان سان که خود مالرو دربارهٔ آثار بالزاک گفته است: «کمتر از آنچه تصور می‌شود، چند صدائی است[۱]». اما دربارهٔ داستایوفسکی، یادداشت‌هایش را خوانده‌اید. اگر یک نفر خلاقیت و نبوغش

۱. گاتنان پیکون، آندره مالرو در آئینهٔ آثارش، ترجمهٔ کاظم کردوانی ــ نشر آگه، حاشیهٔ ص ۶۴ (یادداشت مالرو).

را در واداشتن اجزای مغز خود به گفتگو یافته است، این شخص داستایفسکی است [...] و جماعت لوده و مسخرهٔ آثارش گروه همسرایانی است که این پرسش جاودانه را در مقابل قهرمانانش می‌نهد: «چرا خداوند ما را آفرید؟[۱]» نویسنده در همه جا حاضر است، زیرا شخصیت‌ها شخصیت‌های بالقوهٔ او هستند. نویسنده چهره‌ای نه واقعی بلکه «پنداری» از نوع پنداری بودن هنر دارد: در این صورت همه چیز مجاز است. حتی دادن لحن رمان به مقاله، (نوشته‌های او دربارهٔ هنر سهمی از تخیل دارد و هنرمندان در آنها مثل شخصیت‌های رمان زندگی می‌کنند.)، و لحن مقاله به رمان، در گردوبن‌های آلتنبورگ، اگر تیره‌ها و «پدرم جواب داد» ها و «مولبرگ گفت» ها را فراموش کنیم، به رغم شور و هیجان حاکم بر جلسه، صدای نظریه پرداز را می‌شنویم: «تاریخ این رسالت را به عهده گرفته است که به ماجرای انسانی معنی بدهد ــ مانند خدایان ــ [...] ما فقط به آن چیزی می‌اندیشیم که تاریخ امکان داده است بیندیشیم [...] انسان تصادفی بیش نیست و اساساً جهان از فراموشی ساخته شده است.» گفتگوها در فرمول‌ها و کلمات قصار که حافظهٔ ما به زحمت می‌تواند به شخصیت خاصی نسبت دهد به اوج خود می‌رسد (در کار بالزاک، «کلام» قهرمان را منفرد می‌کند، اما در کار مالرو از واقعیت دورش می‌کند تا به او کلیت بدهد.) مثلاً: «زندگی ارزشی ندارد ولی هیچ چیز هم ارزش زندگی را ندارد.» (بعید نیست که بعضی‌ها این جملهٔ گارین را در فاتحان به سارتر نسبت بدهند.) باید گفت مواعظ نویسنده که بر شخصیت‌ها و طرح داستانی غلبه دارد تنها وسیله‌ای است برای آفرینش: همان که ادبیات را ادبیات می‌کند نه فلسفه. همان که فرق بالزاک را با **ژوزف دومستر** Joseph de Maistre و داستایفسکی را با **سولوویف** Soloviev نشان می‌دهد.[۲] اگر مالرو به آثار تجسمی رو می‌آورد بدین سبب است که از بردگی واقعیت و وسوسهٔ «دیدگاه» گریزان است. انتزاع

۱. همان اثر، همان صفحه، دنبالهٔ همان یادداشت.

۲. نقل به معنی از همان اثر: حاشیهٔ ص ۷۸ (یادداشت مالرو).

در رمان نوعی «نظریه» است. اما انتزاع در نقاشی آفرینش کامل است ــ بیرون از واقعیت.

نظریه پردازی را رها می‌کنیم و به رمان روی می‌آوریم. وقتی که مالرو روابط رمان نویس، و انسان، را با خاطراتش در نظر می‌آورد می‌گوید: ««اگر انسان هائی وجود دارند که به دیدهٔ آنان حالت خاطرهٔ شناور ــ که تمام زندگی شان از آن رنگ گرفته ــ حالتی است یاری دهنده، و انسان‌های دیگری که از نگاه آنان حالت خاطرهٔ شناور تهدیدی است دائمی، تفاوت بین این دو دسته انسان، یکی از عمیق‌ترین تفاوت هائی است که می‌تواند انسان‌ها را از یکدیگر جدا کند.» بعد، پس از این استدلال است که به صحنهٔ رمان اشاره می‌کند: «در آن بخش از بین رفتهٔ پیکار با فرشته صحنه‌ای در این باره وجود دارد.[1]» ... اثر مالرو ترکیبی از صحنه‌هاست (وقتی که انتشارات گالیمار بنا به عادت تصمیم گرفت که «قطعات برگزیده‌ای از رمان‌های مالرو انتشار دهد، مالرو نام کتاب را صحنه‌های برگزیده گذاشت) هر چند که وی هرگز اثری برای تئاتر ننوشته است، به جز یک صحنهٔ نهائی برای نمایشنامهٔ سرنوشت بشر که **تیری مولینه** Thierry Maulnier از رمان وی اقتباس کرده بود. در کار رمان‌نویسان دیگر هم آنچه جلب نظر او را می‌کند، «صحنه‌ها» است. صحنه یگانه جائی از رمان است که نویسنده می‌تواند با وجدان راحت از زبان شخصیت‌ها صحبت کند و باز یگانه جائی است که او می‌تواند صدای خود را بین دهان‌های مختلف تقسیم کند. گفته‌اند که در موسیقی دیالوگ وجود ندارد. شاید در آثار مالرو نیز در واقع دیالوگی نیست، بلکه عقایدی است که اظهار آنها به تناوب به عهدهٔ شخصیت‌های مختلف گذاشته شده است. تم ها ــ همچنان که در یک «فوگ» و پیوسته از آنِ یوهان سباستین باخ ــ درهم تابیده می‌شوند و اما قالب هنری، یعنی داستانی و صحنه در جادهٔ شاهی و یا سرنوشت بشر از داستایفسکی و کنراد مایه گرفته است... جادهٔ شاهی با قلب ظلمات همان

۱. همان اثر، حاشیهٔ ص ۸۰ (یادداشت مالرو).

ارتباط را دارد که سرنوشت بشر با برادران کارامازف. هرچند که مجموعهٔ شخصیت‌ها از رمانی تا رمان دیگر فرق می‌کند، هرچند که محتوای سخن نویسنده از فاتحان تا سرنوشت بشر و از سرنوشت بشر تا گردوبن های آلتنبورگ متفاوت است، آنچه در همهٔ این رمان‌ها به رغم تعداد شخصیت‌ها، پیچیدگی طرح داستانی و تنوع حوادث تاریخی مشترک است، تکنیک سخن گفتن نویسنده یا به عبارت دیگر سبک اوست. همان‌سان که در موسیقی استراوینسکی نفس نفس زدن‌های ارکستر عظیم پرستش بهار را در آثار موسیقی مجلسی او نیز می‌توان شنید، در کار مالرو نیز سبک یک صفحهٔ انتزاعی فرقی با یک مقالهٔ متافیزیکی یا فلسفهٔ تاریخ ندارد (مالرو اشپینگلر نیست همان‌طور که داستایفسکی نیز سولوویف نیست.) : ضرباهنگ، حذف، تضاد و طباق، شور غنائی از مشخصات سبک مالرو است.[1]

۱. همزمان با نگارش این فصل، در پاریس ژان فرانسوا لیوتار فیلسوف معروف و نظریه پرداز پسامدرنیسم، کتابی با عنوان *Sigmé Malraux* (به امضاء مالرو) منتشر ساخت که خود آن را Hypobiographie (نیمچه شرح حال) می‌نامید. به مناسبت انتشار این اثر Magazine littéraire مصاحبه‌ای با وی انجام داد که در آن لیوتار در مورد سبب نوشتن این کتاب به نکته‌ای اشاره می‌کند که انسان را به یاد یادداشت دیگری از مالرو می‌اندازد در حاشیهٔ صفحهٔ ۹۴ کتابی که قبلاً به آن اشاره شد به این شرح: «به دیدهٔ من، رمان مدرن شکل ممتاز بیان تراژدی انسان است، و نه توضیح فرد.» و لیوتار این تراژدی را چنین بیان می‌کند: «من که پیش از جنگ و در اثنای جنگ پسر جوانی بودم، نویسندهٔ سرنوشت بشر، امید و گردوبن‌های آلتنبورگ سخت تحت تأثیرم قرار می‌داد. مالرو نام نوشته‌ای و اندیشه‌ای بود که در آن مسئلهٔ ایمان به طور جدی مطرح شده بود. من به دنبال گذراندن یک بحران روحی شدید برایم روشن بود که «مسئلهٔ من» همان مسئلهٔ مالرو است. پس از فراموش کردن بزرگ‌ترین اهداف ایمان، یعنی خدا وانسان، چه می‌توان کرد. (در سال ۱۹۴۵ دیگر انسان نمی‌توانست اومانیست هم باشد) با این دو ماتم چگونه می‌توان زیست و اندیشید؟ مالرو درگیر این مسئله بود. خود او تجسم این مسئله بود.»

در جای دیگری از این مصاحبه، مصاحبه گر این جملات را از کتاب لیوتار نقل می‌کند: «مالرو در سراسر عمرش کوبیست بود...» و می‌گوید که ظاهراً لیوتار، مالرو را هم در زندگی و هم در آثارش کوبیست می‌داند. پاسخی که لیوتار به او می‌دهد، در عین حال با دگردیسی رمان مدرن بی رابطه نیست. می‌گوید: «مالرو از همان مقالهٔ اولی که در آغاز جوانی با عنوان «سرچشمه‌های شعر کوبیستی» نوشت، شیفتگی خود را به آثار ماکس ژاکوب، روردی و ساندرار نشان داد، زیرا این شعر، با شیوه‌های فاصله گذاری کنترل

←

•

در همان دوران، و با این همه‌گوئی در عالم دیگری، رمان آلمانی زبان، با قدرت و وسعتی بی نظیر سخن فلسفی را وارد رمان می‌کند. سنت دوگانهٔ گوته و رومانتیسم آلمان و رمان‌هائی نظیر هاینریش فن اوفتردینگن از نووالیس و هیپریون از هولدرلین که می‌خواستند بیانگر معنای جهان باشند و با نوشته‌های برجستهٔ عرفانی رقابت کنند، به آثار توماس مان، روبرت موزیل، هرمان هسه و ارنست یونگر منتهی می‌شوند. فرهنگی که از کانت تا مارکس و فروید و از هگل تا هایدگر، غول‌های تاریخ فلسفه را به وجود آورده است، بر دوش رمان‌نویسان نیز سنگینی می‌کند. نوع ادبی رمان «رشد و کمال» (Bildungsroman) قالب خاصی را به آنها می‌دهد. اما پایان کار امپراتوری‌های آلمان و اتریش، به این رمان‌های بعد از جنگ اول جهانی لحن طنزآمیزی می‌بخشد. این لحن را در فاصله‌ای که توماس مان از شخصیت‌های آثار خود می‌گیرد و نیز دخالت بیش از حد نویسنده و بالاخره در اینکه یک اثر خود (مرگ در ونیز) را در اثر دیگرش (کوه جادو) به سخره می‌گیرد، می‌توان دید. ناتمام ماندن مرد بی‌خاصیت به همهٔ اشکال طنزی که موزیل به‌کار می‌برد یک بعد اضافی می‌دهد. گفتار ایدئولوژیک در اثر ــ مانند کار کافکا ــ هم مطرح

→

شده، تخیلی را از واقعیت بیرون می‌کشد که از خود آن واقعی‌تر است. سینمای روسی و آلمانی سال‌های سی به دلیل پلان‌های تکه تکه، یا سکانس‌هائی که در آنها «روایت» خود را از تقلید رئالیستی آزاد می‌کند او را سخت به خود جذب می‌کرد. مالرو خواصی معادل آنها را برای اثر خود پیدا کرد که خودش آن را ژورنالیسم می‌نامید... «حذف» (Ellipse) بیشتر از آنکه یک صورت بلاغی باشد، یک «نام نوعی» است برای «وسایلی» که قلم، دوربین فیلمبرداری، قلم مو یا کارد مجسمه سازی برای بیرون کشیدن «ماورائی» که در حوادث معمولی است از آنها استفاده می‌کنند. بدون این انضباط، نوشته به جز میدان دادن به اوهام درون، کاری نخواهد کرد و اضافه می‌کند که می‌بایستی این قانون گذشت ناپذیر را به اعمال او نیز تعمیم داد. سیاست مالرو هم کوبیستی است. ماجرا و جنگ‌های او هم. «فارفلو» Farfelu کلمهٔ مضحکی است برای بیان انضباط سختی که امر تخیلی می‌بایستی بر روی واقعیت لزج اعمال کند.

شده و هم انکار شده است. فقط طنز است که آن را قابل تحمل می‌سازد. طنز در رمان آلمانی و اتریشی قرن بیستم همان نقشی را بازی می‌کند که شعر در کار سوررئالیست‌ها بازی می‌کرد. بحث فلسفی تمسخر بحث دیگری است که جدی گرفته شده است...

در کوه جادو *Zauberberg* اثر توماس مان (۱۸۷۵ ــ ۱۹۵۵) که سال‌های ۱۹۱۲ و ۱۹۱۳ نوشته شده و در ۱۹۲۴ انتشار یافته است، برای اظهار عقایدی که مطرح است، از بحث، روایت یا خلاصهٔ افکاری که به هانس کاستورپ Hans Castorp (شخصیت اصلی) نسبت داده شده و نیز از دیالوگ‌ها استفاده شده است. در این کتاب که حوادث چندانی ندارد، مان عرف «رمان آسایشگاهی» و «رمان هتلی» را به کار می‌گیرد که در آنها مکان به صورت فرم در می‌آید. عدهٔ زیادی که (در آسایشگاه مسلولین) گرد آمده‌اند هیچ کاری ازشان ساخته نیست جز آنکه با هم حرف بزنند یا همدیگر را دوست بدارند. به دنبال افسانه‌های قدیمی مسافرانی که در مسافرخانه‌ای زندانی مانده‌اند (آثار بوکاتچو و مارگریت دوناوار M.de Navarre)، نوبت داستان اقامت در محیط بسته می‌رسد. دیگر وقایع قصه نیست که ادامه می‌یابد، بلکه جای آن را افکار و نظریه‌ها گرفته است. (به عنوان مثال هتل ساووی *Hôtel savoy* (۱۹۲۳) از **یوزف روت** Joseph Roth). به این ترتیب فصل ششم کوه جادو با بحثی دربارهٔ زمان آغاز می‌شود: «زمان چیست؟ یک راز ــ اثیری و نیرومند. لازمهٔ جهان پدیده‌ها، یک حرکت، در آمیخته و در پیوند با هستی اجسام در مکان و با حرکتشان[۱].» این افکار و دنبالهٔ آنها، کمی جلوتر، به شخصیت اصلی اثر (البته با دخالت راوی) نسبت داده شده است: «همچنان که ما داستانمان را به پیش می‌رانیم، مان هم به پیش می‌زود. زمانی که صرف داستانمان می‌کنیم ولی همچنین زمان گذرانْ هانس کاستورپ و همدردانش آن بالا در برف، و این

۱. توماس مان، کوه جادو، ترجمهٔ دکتر حسن نکوروح، انتشارات نگاه، ۱۳۶۸، ص ۴۵۳.

زمان دگرگونی‌هائی پدید می‌آورد.[۱]» این اندیشه دربارهٔ زمان نشان می‌دهد که موضوع تمام رمان همین زمان است. هفت سالی که اقامت کاستورپ در آسایشگاه مسلولین طول می‌کشد، موضوع بحث و تأمل مداومی است، با بازی سرعت‌گرفتن‌ها و جهش‌ها و با دخالت جنگ در پایان که تصویر آن دنیای بسته را درهم می‌ریزد. داستان، آنچه را که بحث جدی در خود مخفی داشت گسترش می‌دهد. فصل هفتم به رابطه بین زمان تعریف شده و زمان روایت و روابط آنها با زمان موسیقائی می‌پردازد. در دنیائی برتر از شخصیت، دنیای خالق او: «زمان عنصر اصلی داستان است، همچنان که عنصر اصلی زندگی است [...] عنصر اصلی موسیقی است، همان که زمان را اندازه می‌گیرد و تقسیم می‌کند، آن را جالب و زودگذر و در همان حال با ارزش می‌کند.[۲]»

توماس مان در این اثر اساسی‌اش، طرحی از نظریهٔ داستان به دست می‌دهد که، با آن همه فاصله، از تحقیقات امروزی داستان‌نویسی پیشی می‌گیرد: «یک قطعهٔ موسیقی با نام «والس پنج دقیقه‌ای» پنج دقیقه طول می‌کشد ــ ارتباط آن با زمان همین است و بس. ولی یک داستان با محتوائی به طول پنج دقیقه ممکن است به نیروی وسواسی خارق‌العاده، در توصیف بی‌کم و کاست این پنج دقیقهٔ خود، هزار برابر آن به طول می‌انجامد. با این همه بسیار جالب و زودگذر هم باشد، هرچند در مقایسه با زمان مجسمش بسی طولانی می‌نماید، از سوی دیگر نیز امکان دارد که زمان محتوای داستان از زمان خود آن در اختصار بی‌اندازه پیشی گیرد.»[۳] زمان در عین حال «عنصر اصلی داستان» و «موضوع» آن است، و آنچه این بحث دربارهٔ زمان می‌رساند این است که خود همین رمان حاوی بحث یک «رمان زمان» است: «در واقع هم ما این سؤال را که می توان داستان زمان را نوشت یا نه، مطرح کردیم تا خود به زبان آوریم که ما نیز با داستان حاضر چنین کار را در پیش داریم.»[۴] پس مقاله است که معنی

۱. همان اثر، ص ۴۵۶. ۲. همان اثر، ص ۶۹۰. ۳. همان اثر ص ۶۹۱.
۴. همان اثر، ص ۶۹۲.

و نظریهٔ رمانی را که خود در آن آمده است شرح می‌دهد. رمان بدون آن نمی‌تواند زندگی کند. البته چنین مقاله‌ای در صورت لزوم می‌توانست بدون رمان نیز چاپ شود. خاصیت فلسفی رمان زائیدهٔ حالت مجرد شخصیت‌ها است که گوئی فقط برای این ابداع شده‌اند که بارِ نظریه‌ای را که بیان می‌کنند به دوش بکشند: «ستمبرینی» لیبرال و عقل‌گرا، «نافتا» ی مذهبی و ضدعقل که هر دو دستخوش وسوسهٔ آشفتهٔ مرگ هستند. عناوین فصول نیز این جنبهٔ گفتگوی فلسفی را پنهان نمی‌کنند، هرچند که این جنبه کمی هم به شیوهٔ طنزآلود معرفی می‌شود: «حس زمان»، «تجزیه»، «تردید و تفکر»، «دائرة المعارف»، «از خدا دولت و رستگاری ناصواب»، «اوماتیورا»، «تحقیقات»، «عملیات روحانی»، «با بیشترین سوء ظن»... این بحث، اگر جنگ آن را ناتمام نمی‌گذاشت، شاید می‌توانست بی‌پایان باشد: نوعی وقایع‌نگاری اندیشه‌ها، همان‌طور که در گذشته رمان شامل وقایع‌نگاری حوادث بود و در آن حوادث متعدد روی هم انبار می‌شد.

•

ساختار مرد بی‌خاصیت به وجه بهتری جایگاه انتزاع را نشان می‌دهد. تقسیم‌بندی آن به سکانس های شماره گذاری شده، به موزیل امکان می‌دهد که رشتهٔ حوادث را (در صورتی که رمان حادثه‌ای داشته باشد: عملاً هرچه اهمیت حادثه کمتر است جا برای اندیشه آماده است. حادثه با اندیشه نسبت معکوس دارد. همینگوی نقطهٔ مقابل موزیل.) چهرهٔ قهرمانش را و اندیشه‌های او را قطع کند. بدین سان به دنبال ملاقات اولریش، مرد بی خاصیت با دوستان دوران کودکیش والتر و کلاریس، فصل پانزدهم می‌آید با عنوان «انقلاب فکری» که تفکری است دربارهٔ پایان قرن نوزدهم و تب و تابی که به دنبال این «تاریخ جادوئیِ تغییر قرن» آمده است. فصل شانزدهم هم تفکری است

دربارهٔ «یک بیماری اسرارآمیز» عصر. اولریش دچار آن شده است، اما تصویر این بیماری را بدون او نیز می‌توان ایجاد کرد. مانند اثر توماس مان، در اینجا نیز شخصیت‌ها در زیر بار اندیشه‌هائی که حمل می‌کنند کمر خم کرده‌اند. این آدمک‌های تهدید شده (فصل چهل و ششم «آرمان‌ها و معنویات بهترین وسیله‌اند برای پر کردن این حفرهٔ بزرگی که روح نام دارد.» اندیشه‌های آرنهایم را ارائه می‌کند، مانند فصل چهل و هشتم که «اسرار روح» را در بر دارد.) خود به صورت «مورد» در می‌آیند: مانند موسبروگر Moosbrugger قاتل (فصل شصتم: «سیاحت در دیار منطقی ـ اخلاقی»). ضمناً گاهی پیش می‌آید که موزیل به شیوه‌ای گول زننده و از روی طنز، عنوانی مجرد به یک فصل می‌دهد که شامل حال همهٔ شخصیت‌های رمان می‌شود. (فصل هشتاد و نهم: «باید با زمانهٔ خود زندگی کرد» و فصل صد و پنجم: «عشق پاک شوخی نیست.»). بدین سان در اینجا نیز مرز بین مقاله و رمان، بین اولریش و سازندهٔ او که استدلالش جانشین استدلال شخصیت مربوطه می‌شود، از میان رفته است، زیرا موزیل می‌خواهد «همهٔ آنچه راکه این شخص در خواب دیده، اندیشیده و خواسته است» نشان دهد. جملات پراکنده ای که در پایان کتاب آمده است حکایت از تخیل مجرد دارد: «باز همان مسئلهٔ اولیه... انهدام فرهنگی (و فکر فرهنگ)... این است عملاً آنچه تابستان ۱۴ به همراه آورده است.»....

●

قصهٔ آرمانشهری سخن عقل گرایانه می‌خواهد. از این رو بازی گویچه‌های شیشه‌ای *Das Glasperlenspiel* (۱۹۴۲) اثر **هرمان هسه** Hermann Hesse (۱۸۷۷ ـ ۱۹۶۲) با رساله‌ای دربارهٔ بازی آغاز می‌شود: «ترکیب علوم و هنرها.» و قسمت اصلی آن (با حذف سه شرح حال که قصه را تکمیل می‌کند) با نامهٔ

ژوزف واله Joseph valet بازی گردان پایان می‌گیرد که دلائل استعفای خود را شرح می‌دهد: حکومت کاستالی Castalie شکستی بیش نیست. اما این شکست زائیدهٔ یک سلسله ماجراها نیست، بلکه حاصل رشدی دیالکتیک و مغزی است: «این دولت کوچک ذهنی» در معرض خطرات داخلی و خارجی است، به تاریخ پشت کرده است با وجود این «تکه‌ای از تاریخ و ثمرهٔ یک انقلاب» است. و در صورت بروز اغتشاش بازی گویچه‌های شیشه‌ای از دست خواهد رفت. و آن در لحظه‌ای است که زمان تاریخی وارد قصه می‌شود و قصه قطع می‌شود: زمان مرگ نظام آرمانشهری است.

●

هرمان بروخ Hermann Broch (۱۸۸۶ ــ ۱۹۵۱) نویسندهٔ اتریشی، در مرگ ویرژیل *Der Tod des Vergil* (۱۹۴۶) مسئله را به صورت معکوس حل می‌کند: به جای نوشتن یک اثر تخیلی، یک رمان تاریخی ترتیب داده است: آخرین ساعات عمر شاعر محتضر در قالب تک گوئی درونی (اما با فعل سوم شخص) روایت شده است. طبعاً تأملات شاعر جنبهٔ فلسفی پیدا می‌کند: «فرار، آه، فرار، آه، شب شاعر شعر! زیرا شعر چشم منتظر است، چشمی در نیمه تاریکی. شعر ورطه‌ای است بهره مند از قدرت دید، بهره‌مند از پیش آگاهی، با خبر از شفق. انتظاری است بر آستانه، همراهی و تنهائی در عین حال [...] وداع بی عزیمت، فرار بی‌حرکت شعر!» ادبیات جستجوی حقیقت است، اما سخن بی پایان است، زیرا اگر می‌توان زندگی را شناخت، مرگ راکه همچون نقطهٔ کوری است در مرکز کتاب، نمی‌توان شناخت. «در واقع، تنها آنکه در سایهٔ آگاهیش از مرگ، بر بی نهایت نیز آگاهی یافته است می‌تواند آفرینش را حفظ کند، هر فردیّتی را در درون آفرینش، همان‌سان که آفرینش را در درون هر فردیت.» وقتی که ویرژیل می‌خواهد اثر خود انئید *Enéide* را بسوزاند،

ماجرای رمان به فلسفهٔ ادبیات بر می‌گردد که ضمن گفتگوئی جالب بین ویرژیل و اوگوست [امپراتور] بیان می‌شود. در قلب زیبائی شناسی و فلسفه، عدم کفایت شناخت را می‌بینیم: «انسان می‌تواند اندیشهٔ خود را تا خدایان رهبری کند و این باید برای او کافی باشد. آه! فاهمهٔ انسانی بی پایان است، اما وقتی که با بی‌نهایت تماس می‌یابد به عقب می‌جهد. ویرژیل که سرانجام از سوزاندن انئید منصرف شده است، می‌پذیرد که هنر کامل نیست، اما اگر شناخت عبارت است از اینکه هرچه بیشتر به مرگ نزدیک شویم، رمان احتضار، رمان شناخت است: ویرژیل در لحظهٔ مرگ به یاد «کلمه که در ورای هر زبانی قرار دارد» می افتد و این آخرین جمله کتاب است. فلسفه در تک‌گوئی درونی تجسم یافته که وقتی به مرز خود می‌رسد، قطع می‌شود: سکوت رمان برابر است با سکوت متافیزیک. زبان در برابر ماوراء هر زمانی خاموش می‌شود.

بدین سان در قرن بیستم مرزهای بین رمان و مقالهٔ فلسفی فرو می‌ریزد. آنچه در آغاز با احتیاط کاری فراوان به میان آمده بود، در دورانی که پژوهش‌های صوری ـ از جمله «رمان نو» و اولیپو Oulipo (که در فرانسه تشکیل شده بود خلاصه‌ای است از کلمات اسمی اصلی آن: مفتاح ادبیات بالقوه) ـ چه در ادبیات و چه در هنرهای دیگر نقش مسلطی به عنوان سرگرمی به شیوهٔ بازی به عهده دارند، دوباره ظاهر می‌شود.

لی لی بازی *Rayuela* (۱۹۶۳) اثر خولیو کورتاسار از دو قسمت تشکیل شده است: یک قسمت رمان و قسمت دیگر مقاله. می‌دانیم که این کتاب به صد و پنجاه و پنج سکانسِ شماره‌گذاری شده تقسیم شده است و می‌توان آن را بر طبق شمارهٔ صفحات خواند: نخست رمان، سپس مقاله، یا همان‌گونه که نویسنده دعوت می‌کند، «با شروع از فصل هفتاد و سه و ادامهٔ مطالعه به ترتیبی که در پایان هر فصل نشان داده شده است» («طریقهٔ استعمال») قسمت رمان در فصل پنجاه و شش پایان می‌گیرد و به دنبال آن بیش از دویست صفحه

مقاله می‌آید (خود کورتاسار می‌نویسد: فصل‌هائی که می‌توان از آنها گذشت). مطالعهٔ سنتی فاصلهٔ بین انواع را مراعات می‌کند، و اگر کسی مقاله را نمی‌خواند، تابع سلیقهٔ عمومی است که فقط رمان را می‌خواند. خواندن لی‌لی بازی سکانس‌های داستانی و سکانس‌های انتزاعی را در مونتاژی آگاهانه، اما تعمدی،نمایشی و منطقی درهم می‌تند. اولین مطالعه جدی است، دومی مثل خود رمان و مثل «لی‌لی بازی» خنده‌دار است. حال آنکه هیچ کسی نخواهد گفت که بازی گویچه‌های شیشه‌ای را نباید جدی گرفت (هرچند که بازی آن غیرممکن است، زیرا هسه تظاهر می‌کند که قواعد آن را به دست می‌دهد و حال آنکه هرگز این کار را نمی‌کند.) و یا مرگ ویرژیل را. در قرن ما نوآوران تراژیک و نوآوران طنزپرداز درکنار هم قرار گرفته‌اند (رمون کنو، ژرژ پرک، خولیو کورتاسار و ایتالو کالونیو). کورتاسار در لی لی بازی می‌گوید: «اینک یک روش: طنز، انتقاد از خود دائم، ناسازگاری، مخیله‌ای که بردهٔ هیچ کس و هیچ چیز نیست.»

در ورای بازی، کورتاسار می‌خواهد که نقش خواننده را عوض کند. اگر نویسندهٔ رومانتیک می‌خواهد که خواننده اثر او را بفهمد، اگر نویسندهٔ کلاسیک می‌خواهد که تعلیم بدهد، رمان نویس مدرن می‌خواهد که از خواننده یک همدست و رفیق راه برای خود بسازد و همدلی او را به دست آورد، زیرا مطالعه وقت خواننده را منهدم می‌کند تا او را به وقت نویسنده منتقل کند. بدین سان خواننده شریک و همکار تجربه‌ای است که رمان نویس اعمال می‌کند، در همان لحظه و تحت همان قالب. به این ترتیب خواننده در آفرینش مقاله در رمان، در گنجانیدن آن، در مونتاژ آن بر اساس یک «چفت و بست بیان کننده» و «طرحی برای فرم» شرکت خواهد کرد. بنابراین نویسنده با نظریهٔ ادبیات معاصر روبروست که از زمان رولان بارت به این سو مطالعه را نوعی نوشتن و عمل خواندن را رقیبی برای خلاقیت می‌داند. بالاخره می‌توان این موزائیک فصل‌های کوتاه را مانند هزارتوئی تلقی کرد که در راه ناشناس

دام می‌نهد و تارعنکبوتی که او را گرفتار می‌سازد... درهم پیچیدن پاره‌های داستانی، تأملات فلسفی، نقل قول‌ها و متونی که به نویسنده‌ای به نام مورلّی Morelli نسبت داده شده است، هر آنچه را که بخواهد می‌تواند تلقین کند. توالی عاقلانه جای خود را به سفیدی‌ها، خلأها و به نوعی گلچینی یا گزیده‌گوئی می‌دهد.

●

طنز شدیدی همراه با مونتاژ متناوب مقاله و قصه را در کار نویسندهٔ دیگری می‌بینیم که به تبعیت فرانسه درآمده (و کتاب هنر رمان خود را مستقیماً به زبان فرانسه نوشته) است. **میلان کوندرا** Milan Kundera (۱۹۲۹ ـ) هیچ تردیدی به خود راه نمی‌دهد که قصه را قطع کند و فرم رمان خود را تشریح کند: «همهٔ این کتاب رمانی است در قالب واریاسیون‌ها. قسمت‌های مختلف، مانند مراحل مختلف یک سفر به درون یک مضمون، به درون یک اندیشه و به درون موقعیتی تنها و واحد، به دنبال هم می‌آید که درک آنها برای من در فراخنا گم می‌شود [...] این رمانی است دربارهٔ خنده و فراموشی[1]» در اینجا مسئلهٔ سفر متافیزیک یک قهرمان در میان نیست، (قالبی که اغلب رمان‌ها اختیار می‌کنند: یا قهرمان سفر می‌کند و یا مانند «ک» در محاکمه، حوادث به سراغ او می‌آیند. در ادبیات اغلب تقابل قدیمی بین ایلیاتی و تخته قاپو را می‌بینیم) بلکه رمان نویس است که سفر می‌کند. مضمون دوگانه از همان بخش اول («نامه‌های گمشده») کتاب خنده و فراموشی اعلام شده است. اثر از نوعی فلسفهٔ تاریخ مایه می‌گیرد. بر پایهٔ یک واقعه، حملهٔ روس‌ها در سال ۱۹۶۸ به بوهم، کوندرا کار خود را به حد فلسفه بالا می‌برد، زیرا دربارهٔ شرایط

1. Milan Kundera, *Le Livre du rire et de l'oubli*, 1978, Gallimard, coll Folio, 1985, 6^e partie, chap. VIII, P.254.

امکان حوادثی که شرحشان می‌دهد می‌اندیشد و در عین حال آن حوادث را زیر و رو می‌کند، حتی روابط عادی بین تاریخ عمومی و طرح جزئی داستانی را معکوس می‌کند. آنچه در آثار دیگران «افق دید» است، برای او به صورت نمای نزدیک در می‌آید: «حادثهٔ تاریخی که در یک شب فراموش می‌شود، از همان فردا با شبنم‌های تازگی می‌درخشد و از این رو دیگر زمینه‌ای در قصهٔ راوی نیست، بلکه ماجرای حیرت آوری است که در دوردست ابتذال آشنای زندگی خصوصی بازی می‌شود.[۱]» این تفکر دربارهٔ امپریالیسم شوروی و رژیمی که تحمیل می‌کند، به صورت نوعی فلسفهٔ دیکتاتوری در می‌آید، مشخصهٔ دیکتاتوری تحمیل فراموشی است: «و برای اینکه سایهٔ خاطرهٔ بد نیاید که کشور را از عشق بازسازی شده‌اش غافل کند، باید که بهار پراگ و ورود تانک های روسی، این لکهٔ ننگ روی یک تاریخ زیبا، به درجهٔ صفر تنزل یابد.[۲]» شخصیت‌ها محو شده‌اند چنان که خود تاریخ هم. و اما دربارهٔ خنده، به طور غریبی با فراموشی وابسته است و ما این را می‌دانیم زیرا نویسنده تئوری آن را به ما پیشنهاد می‌کند: (بخش سوم، فصل دوم): «کسی که دستخوش این خندهٔ پر جذبه می‌شود، بی خاطره و بی آرزوست، زیرا فریاد خود را به سوی لحظهٔ حاضر جهان رها می‌کند و هیچ چیزی به جز آن نمی‌خواهد بشناسد[۳].» این خندهٔ خاص بیانگر توافق با دنیاست و توافق با هستی «در ورای شوخی». (شوخی یکی از رمان‌های میلان کوندراست.) از این رو: «همهٔ کلیساها، همهٔ زیرپوش باف‌ها، همهٔ ژنرال‌ها و همهٔ احزاب سیاسی با این خنده موافقند.»[۴] نویسنده که از نشان دادن این خنده در حال عمل راضی نیست، نظریهٔ آن را در عرض فصولی که درهم ادغام می‌شوند تکمیل می‌کند (در باب «خنده» P.100 تا 102) یک خندهٔ ملکوتی هست و یک خندهٔ شیطانی: «وقتی که خنده شیطان بیهودگی چیزها را نشان داد، فرشته، برعکس،

۱. همان اثر، P. 20 .　۲. همان اثر، P.30 .　۳. همان اثر، P.95 .
۴. همان اثر، P.96.

می‌خواست لذت ببرد از اینکه در این عالم همه چیز منظم است، عاقلانه طراحی شده و خوب و آکنده از معنی است. خندهٔ شیطانی مقدم است، زیرا عکس‌العملی است در برابر چیزهای عاری از معنا و در عین حال هم افشاگری است و هم تسکین («چیزها سبک تر از آنند که می‌نمودند، ما را می‌گذارند که آزادتر زندگی کنیم. نمی‌خواهند که ما را با حالت جدی اخم آلودشان سرکوب کنند.») خندهٔ فرشتگان می‌خواهد که خداوند را، اثر او را و قدرت‌ها را حفظ کند، نوعی نقطهٔ مقابل خندهٔ شیطانی است.

بدین‌سان، مفاهیم همزمان با کاربردشان معرفی می‌شوند: در یک بخش، یک فصل داستان خیالی و یک فصل اندیشه، چنان که گوئی ما خواننده‌ها نمی‌توانستیم سهمی از اندیشه را که در خود داستان وجود داشت تشخیص بدهیم، و یا با خواندن داستان در تخیل خودمان افکار مجرد را ایجاد کنیم. ولی قضیه از این قرار است که ما (برخلاف «رمان دیدگاهی» که با دیدگاه رمان را و با رمان دیدگاه را خراب می‌کند.) لذت دو نوع ادبی جداگانه را که درهم آمیخته شده است احساس می‌کنیم: نوعی که با حواس مان سر و کار دارد (تا نفسانیات که در رمان‌های کوندرا پراکنده است) و نوعی که با ذهن در تماس است. در فصلی که به «بلاهت موسیقی» اختصاص دارد، نویسنده به صورتی ملموس (گردشی همراه پدرش) و مجرد، رابطهٔ بین موسیقی راک و فراموشی را بیان می‌کند: «گمان می‌کنم او می‌خواست به من بگوید که یک حالت بدوی موسیقی وجود دارد، حالتی که مقدم بر تاریخ آن است، حالتی مقدم بر اولین استفهام، مقدم بر اولین اندیشه، مقدم بر اولین بازی با یک موتیف و یک تم. در این حالت بدوی، موسیقی (موسیقی بدون اندیشه) بلاهت ذاتی نوعی بشر را منعکس می‌سازد. برای اینکه موسیقی بالاتر از این بلاغت اولیه صعود کند، به کوشش عظیم مغز و دل نیاز بوده است و این منحنی با شکوه که قرن‌ها بر فراز تاریخ اروپا در حرکت بوده، در اوج مسیر خود مانند یک فشفشهٔ

آتش بازی خاموش شده است.»[1] بدین سان کوندرا می‌خواهد رمانی را توصیف کند و بنویسد که نتوان آن را متهم کرد به اینکه مقدم بر اندیشه بوده است، بلکه برعکس مضامین را طوری با هم ترکیب می‌کند که رمانی با اندیشه بسازد. از این رو اندیشه به صورتی دقیق و حساب شده، در این فصول تند و تیز و خشن و در عین حال موافق قرار دارد سنت تزریق شده است. در یک رمان قدیمی، اندیشه باید با نقاب، بین شخصیت‌های نمادین تقسیم شود. در اینجا بی پرده و مستقیم، چشم در چشم خواننده، پیش می‌آید.

۱. همان اثر P. 276

مقالهٔ نظری دربارهٔ رمان امروز

رمان به منزلهٔ پژوهش

از میشل بوتور Michel Butor

(۱۹۲۶ـ   )

۱

رمان شکل خاصی از روایت (Recit) است.

روایت پدیده‌ای است که به طور قابل ملاحظه‌ای از قلمرو ادبیات فراتر می‌رود و یکی از سازندگان اصلی برداشت ما از واقعیت است. تا دم مرگمان، و از زمانی که درک سخن کرده‌ایم، به طور دائم از روایات احاطه شده‌ایم، نخست در خانواده، سپس در مدرسه، و بعد از طریق شنیده‌ها و خوانده‌ها.

دیگران، برای ما، فقط آن چیزهائی نیستند که ازشان به چشم دیده‌ایم، بلکه آنچه آنها از خودشان برای ما تعریف کرده‌اند، یا آنچه دیگران از آنها برای ما تعریف کرده‌اند. تنها آنهائی نیستند که دیده‌ایم، بلکه همهٔ آنهائی هم هستند که ازشان برای ما سخن گفته‌اند.

این فقط در مورد آدم ها صادق نیست، بلکه دربارهٔ اشیاء، و به عنوان مثال مکان‌هائی هم صدق می‌کند که من نرفته‌ام، اما دیگران برای من وصف کرده‌اند.

این روایتی که ما در آن غوطه وریم، اشکال گونا گونی به خود می‌گیرد: از روایات خانوادگی، از اطلاعاتی که افراد خانواده سر میز غذا دربارهٔ آنچه آن روز صبح انجام داده‌اند به همدیگر می‌دهند، تا اخبار روزنامه یا کتاب های تاریخی، هر یک از این

اشکال ما را با یکی از عرصه‌های خاص واقعیت مربوط می‌کند.

همهٔ این روایات حقیقی خصیصهٔ مشترکی دارند و آن این است که، به طورکلی، قابل تحقیق‌اند. باید من بتوانم آنچه را که فلانی به من گفته است با اطلاعاتی که از دیگری گرفته‌ام تأیید کنم و این کار را الی‌غیرالنهایه ادامه دهم. در غیر این صورت با نوعی اشتباه یا امر خیالی سر و کار دارم.

در میان همهٔ این روایاتی که قسمت اعظم زندگی روزمرهٔ ما در سایهٔ آنها شکل می‌گیرد، روایاتی وجود دارند که قطعاً ساختگی هستند. اگر برای پرهیز از هرگونه شبهه‌ای، به حوادثی که تعریف می‌کنند خصوصیاتی بدهند که آنها را پیشاپیش از حوادثی که ما عادت داریم ببینیم جدا کند، در برابر ادبیات وهمی، اساطیر و قصه‌های پریان و غیره قرار داریم. رمان‌نویس حوادثی را به ما عرضه می‌کند شبیه حوادث روزمرّه، و می خواهد به آنها تا حد امکان چهرهٔ واقعی بدهد، تا آنجا که در این کار می‌تواند تا حد گول زدن پیش برود. (دانیل دفو)

اما آنچه رمان نویس برای ما حکایت می‌کند قابل تحقیق نیست و در نتیجه، کافی است که گفتهٔ او بتواند به آنچه تعریف می‌کند ظاهر واقعیت بدهد. اگر من با دوستی روبرو شوم و او خبر حیرت آوری را به من بدهد، برای اینکه اعتماد مرا جلب کند، پیوسته این دست آویز را دارد که بگوید که فلانی و فلانی هم شاهد بودند و خودم هم می توانم بروم و تحقیق کنم. برعکس، وقتی که نویسنده‌ای روی جلد کتابش کلمهٔ «رمان» را می‌نویسد، عملاً اعلام می‌کند که دنبال چنین تحقیقی رفتن بیهوده است. تنها با اتکاء به گفتهٔ اوست که شخصیت‌های داستان باید پذیرفته شوند و زندگی کنند. ولو اینکه آنها وجود خارجی هم داشته باشند.

فرض کنیم که ما نامه‌ای از شخص قابل اعتمادی در قرن نوزدهم پیدا کنیم که به مخاطبش نوشته است که او باباگوریو را بسیار خوب می‌شناخته است و این شخصیت به هیچوجه آن گونه نبوده است که بالزاک برای ما وصف کرده است و مثلاً در فلان و فلان صفحه اشتباهات بزرگی وجود دارد. این ادعا مسلماً کوچک ترین اهمیتی برای ما نخواهد داشت. باباگوریو همان است که بالزاک برایمان وصف می‌کند (و همان است که می‌توان با توجه به اثر بالزاک دربارهٔ او گفت و نوشت.) من می توانم ادعا کنم که بالزاک در قضاوت‌هایش دربارهٔ شخصی که خود ساخته است اشتباه می‌کند و فلان جنبهٔ او از

نظرش دورمانده است، اما برای توجیه ادعای خودم باید به جملات متن خود بالزاک استنادکنم نمی توانم شاهد دیگری بیاورم.

در حالی که روایت حقیقی متکی به یک منبع خارجی است، رمان باید برای قبولاندن آنچه به ما می‌گوید بسنده باشد. بدین‌سان رمان قلمرو پدیدار شناختی فوق‌العاده‌ای است، محل بسیار مناسبی است برای مطالعه در اینکه واقعیت چگونه بر ما ظاهر می‌شود یا می‌تواند ظاهر شود. از این‌رو رمان آزمایشگاه روایت است.

۲

بنابراین، در رمان‌کار بر روی فرم در درجهٔ اول اهمیت قرار می‌گیرد.

در واقع، روایات حقیقی، به تدریج که عمومی و تاریخی می‌شوند، ثابت می‌مانند، متحجر می‌شوند و طبق اصول معینی اهمیت شان را از دست می‌دهند، (این مسئله امروزه در مورد رمان‌های سنتی نیز صادق است، رمان‌هائی که مسئله‌ای مطرح نمی‌کنند.) جای ادراک اولیه را برداشت دیگری می‌گیرد که غنای کمتری دارد و به تدریج جنبه‌هائی را از دست داده است. این برداشت کم‌کم تجربهٔ واقعی را تحت الشعاع قرار می‌دهد و خود جای آن را می‌گیرد و سرانجام به فریب تعمیم یافته‌ای بدل می‌شود. کاوش در فرم‌های گوناگون داستانی می‌تواند در این فرمی که برای ما عادی شده است، آنچه راکه تکراری و بی‌اهمیت است آشکار کند، از آن نقاب بردارد و ما را از آن نجات دهد و به ما امکان بدهد که در ورای این روایت ثابت، هر آنچه راکه پرده پوشی کرده یا درباره‌اش سکوت کرده است و تمام آن روایت عمقی راکه همهٔ زندگی ما در آن غوطه می‌خورد بازیابیم.

از سوی دیگر، روشن است که فرم اصلی است انتخابی (و سبک در این میان یکی از جنبه‌های فرم است و شیوهٔ ارتباط جزئیات زبان با یکدیگر است، یعنی انتخاب فلان کلمه یا فلان طرز بیان به جای کلمه و طرز بیان دیگر) فرم های تازه در واقعیت، چیزهای تازه‌ای کشف می‌کنند تا آنجاکه انسجام درونی آنها نسبت به فرم‌های دیگر پذیرفتنی‌تر باشد و به همان نسبت نیز فرم به دست آمده جدی‌تر باشد.

برعکس، برای واقعیت‌های مختلف، فرم‌های روایت مختلف متناسب است. باری، روشن است که دنیائی که ما در آن زندگی می‌کنیم با سرعت زیادی در تحول است. تکنیک‌های سنتی روایت ناتوانند از اینکه همهٔ گزارش‌هائی راکه به این ترتیب می‌رسند

در بر بگیرند. نتیجهٔ آن نارسائی مداوم است. برای ما غیرممکن است که در درون مان همهٔ اطلاعاتی راکه بر ما هجوم می‌آورند منظم کنیم، زیرا ابزارهای مناسب راکم داریم.

جستجوی فرم‌های تازهٔ داستانی که قدرت تلفیق‌شان بیشتر است، در مورد آگاهی که ما از واقعیت داریم، نقش سه گانهٔ افشا، بهره‌برداری و بازآفرینی را بازی می‌کند. رمان‌نویسی که از این کار ابا دارد چون عادت را بر هم نمی‌زند، از خواننده‌اش هیچ کوشش خاصی را انتظار ندارد، او را وادار نمی‌کند که به خویشتن باز گردد و در دیدگاه‌هائی که از مدت ها پیش پذیرفته است تردید کند، طبعاً به موفقیت آسانی دست می‌یابد، اما شریک جرم این نارسائی عمیق و این شب ظلمانی می‌شود که در آن دست و پا می‌زنیم. عکس‌العمل های ضمیر را باز هم کندتر و بیداری آن را دشوارتر می‌کند، و خفقان درون را چنان دامن می‌زند که حتی اگر مقاصد نیکخواهانه هم داشته باشد، اثرش سمی بیش نخواهد بود.

ابداع فرم در رمان، برخلاف آنچه اغلب منتقدان کوتاه بین تصور می‌کنند به هیچوجه خلاف واقع گرائی نیست، بلکه شرط ضروری واقع گرائی پیشرفته تر است.

۳

اما رابطهٔ رمان با واقعیتی که احاطه‌مان کرده است، تنها محدود به این نیست که آنچه رمان برای ما شرح می‌دهد، برشی خیالی از این واقعیت باشد، برشی مجزا و دست یافتنی که مطالعهٔ آن از نزدیک امکان دارد. تفاوت بین حوادث رمان و حوادث زندگی تنها در این نیست که حوادث زندگی قابل تحقیق و تحقق است و حال آنکه حوادث رمان فقط از طریق متنی که آنها را ایجاد کرده است قابل دسترسی است. بلکه حوادث رمان، به اصطلاح عامه، بسیار «جالب‌تر» از حوادث واقعی است. پدید آمدن این حوادث خیالی پاسخگوی ضرورتی است و کارکردی دارد. شخصیت های خیالی خلأهای واقعیت را پر می‌کنند و دربارهٔ آن به ما آگاهی می‌دهند.

نه تنها آفرینش بلکه خواندن رمان هم نوعی رویابینی در بیداری است، از این‌رو پیوسته مستلزم نوعی روانکاوی به مفهوم وسیع کلمه است. از سوی دیگر، اگر من بخواهم یک نظریهٔ روانشناختی، جامعه شناختی، اخلاقی و غیره را شرح دهم، اغلب برای من راحت‌تر است که مثالی ساختگی بیاورم. شخصیت‌های رمان این نقش را به بهترین

وجهی بازی می‌کنند. و این شخصیت‌ها را من می‌توانم بین دوستان و آشنایانم بشناسم و رفتار این اشخاص را با توجه به ماجراهای آن شخصیت‌ها ایضاح کنم. الخ...

این انطباق رمان با واقعیت دارای پیچیدگی فوق‌العاده‌ای است و «رئالیسم» آن و این امر که رمان مانند برشی خیالی از زندگی روزمره جلوه می‌کند، فقط جنبهٔ خاصی از آن است، جنبه‌ای که به ما اجازه می‌دهد آن را، به عنوان نوع ادبی، از واقعیت جدا کنیم.

من مجموعهٔ روابط موجود را بین آنچه رمان برای ما شرح می‌دهد و واقعیتی که در آن زندگی می‌کنیم، «سمبولیسم رمان» نام می‌دهم.

این روابط در همهٔ رمان‌ها مثل هم نیستند و به نظرم می‌رسد که وظیفهٔ اصلی منتقد آن است که آنها را از هم جدا کند و چنان روشن شان کند که بتوان از هر اثر خاص همهٔ آموزشی را که در بر دارد بیرون کشید.

اما چون در آفرینش رمان و در آن بازآفرینی که خواندن دقیق است، نظام پیچیده‌ای از روابط دال و مدلولی بسیار متنوع را تجربه می‌کنیم، اگر رمان نویس بخواهد صمیمانه ما را در تجربه‌اش شرکت دهد، اگر واقع بینی او بسیار ژرف باشد، اگر فرمی که به کار می‌برد به قدر کافی فراگیر باشد، به ضرورت، این روابط متنوع را در درون اثر خود قرار داده است. سمبولیسم خارجی رمان تمایل دارد که در نوعی سمبولیسم درونی منعکس شود. از این رو قسمت هائی از رمان در رابطه با مجموع، همان نقشی را بازی می‌کنند که این مجموع در رابطه با واقعیت.

۴

این رابطهٔ عمومی «واقعیتی» که رمان وصف می‌کند، با واقعیتی که ما را احاطه کرده است به خودی خود تعیین کنندهٔ آن چیزی است که درونمایه یا موضوع آن نامیده می‌شود و این موضوع به منزلهٔ پاسخی است به وضع خاص آگاهی. اما دیده‌ایم که این درونمایه، این موضوع، از طرز ارائه‌اش، از فرمی که برای بیان آن به کار رفته است، جدائی پذیر نیست. در موقعیت تازه‌ای، با آگاهی تازه‌ای از وضع رمان و روابطی که رمان با واقعیت دارد، موضوع‌های تازه‌ای متناسب است و در نتیجه فرم‌های تازه‌ای در سطوح مختلف، زبان، سبک، تکنیک، طرح و ساختار. برعکس، جستجوی فرم‌های تازه‌ای که موضوع‌های تازه پدید آورند، روابط تازه‌ای را نیز ایجاد می‌کند.

بر مبنای درجهٔ خاص از تفکر، رئالیسم، فرمالیسم و سمبولیسم در رمان چنان جلوه می‌کنندکه وحدت جدائی ناپذیری را تشکیل می‌دهند.

رمان طبیعتاً تمایل دارد و باید داشته باشد،که خود را توضیح دهد. اما خوب می‌دانیم موقعیت هائی هستندکه نمی‌توانند منعکس شوند و فقط بر اثر تصوری‌که از خود باقی می‌گذارند برجای می‌مانند. آثاری‌که آن وحدت نمی‌تواند در درونشان ظاهر شود درگیر چنین موقعیت‌هائی هستند، و نیز رمان نویسانی‌که نمی‌خواهند دربارهٔ طبیعت کارشان و اعتبار فرم‌هائی که به کار می‌برند بیندیشند. فرم‌هائی که به محض منعکس شدن نسنجیدگی‌شان و دروغین بودنشان ظاهر می‌شود، فرم‌هائی که تصوری از واقعیت به ما می‌دهند در تضاد آشکار با آن واقعیتی‌که به آنها جان داده است و دربارهٔ آن خاموش مانده‌اند. در این کار تزویرهائی وجود داردکه منتقد باید آنها را افشاکند، زیرا چنین آثاری با وجود جاذبه‌ها و قابلیت‌هایشان تاریکی را نگاه می‌دارند و غلیظ‌تر می‌کنند، آگاهی را غرق در تضادهایش باقی می‌گذارند و بیم آن است‌که این رفتار کورکورانه آن را به مشئوم ترین بی نظمی‌ها برساند.

از همهٔ آنچه گفته شد نتیجه می‌گیریم‌که هرگونه تحول حقیقی فرم داستانی، هرگونه پژوهش بارآور در این قلمرو، تنها هنگامی می‌تواند صورت بگیردکه در درون تحول مفهوم رمان قرارگیردکه معمولاً بسیار به‌کندی، اما از روی ضرورت به سوی نوعی شعر تازه و در عین حال حماسی و آموزنده متحول می‌شود (همهٔ رمان‌های مهم قرن بیستم گواه بر این مدعایند). و همچنین در درون استحالهٔ مفهوم خودِ ادبیات! (نه تنها به عنوان سرگرمی یا تجمل، بلکه در نقش اساسیش) و در درون کارکرد اجتماعی و به عنوان تجربه‌ای روشمندانه.

نمونه‌هایی از «رمان نو»

۱
پاک‌کن‌ها
LES GOMMES

Alain Robbe - Grillet از: «آلن رب‌گریه»

فصل اول

●

در سایه روشن تالار کافه، ارباب میزها و صندلی‌ها، زیر سیگاری‌ها، بطری‌های آب گازدار را می‌چیند؛ ساعت شش صبح است.

نیازی به روشن دیدن ندارد، حتی نمی‌داند چه می‌کند. هنوز خواب است. قوانینی بسیار کهن، جزئیات اعمالش را، که این یک بار از تذبذب ارادهٔ آدمی رسته‌اند، تنظیم می‌کنند؛ هر ثانیه بر یک حرکت ناب مهر می‌زند: یک گام به این سو، صندلی در سی سانتیمتری، سه ضربهٔ کهنهٔ خیس، عقب گردی به راست، دو گام به پیش، هر ثانیه مهر می‌زند، کامل، یکسان، بی‌خدشه. سی و یک. سی و دو. سی و چهار. سی و پنج. سی و شش. سی و هفت. هر ثانیه در جای درست خود.

دریغا که به زودی زمان دیگر صاحب اختیار نخواهد بود. حوادث امروز، محاط از هالهٔ اشتباه و شک، هر چند خرد و ناچیز، تا چند لحظهٔ دیگر کار خود را آغاز می‌کنند، تدریجاً نظم و ترتیب مطلوب را به هم می‌زنند، مزورانه در اینجا و آنجا پسی، پیشی، فاصله، آشفتگی، انحنا

به‌بار می‌آورند تا اندک اندک کار خود را انجام دهند: روزی از روزهای آغاز زمستان، بی‌نقشه، بی‌مسیر، بی‌مفهوم، غول‌آسا.

اما هنوز زود است، چفت در کوچه تازه باز شده است، تنها بازیگر حاضر در صحنه هنوز موجودیت خاص خود را نیافته است. اکنون لحظه‌ای است که آن دوازده صندلی از میز مرمرنما که شب را روی آن گذرانده‌اند آرام پائین می‌آیند. دیگر هیچ. دستی خودکار آرایش صحنه را به پایان می‌رساند.

چون همه چیز آماده شد، چراغ روشن می‌شود ...

مرد درشتی آنجاست، ایستاده، ارباب، می‌کوشد تا خود را در میان میزها و صندلی‌ها باز شناسد. بالای نوشگاه، آئینهٔ تمام نمائی است که در آن تصویری بیمار متموج است: ارباب، سبزگون و روی آشفته، بیمار کبدی و فربه، در حوضچهٔ شیشه‌ای خود.

در سوی دیگر، پشت شیشهٔ در، باز هم ارباب است که آهسته آهسته در روشنی صبح کوچه تحلیل می‌رود. شاید همین شبح باشد که تازه کافه را مرتب کرده است؛ دیگر وظیفه‌ای ندارد جز ناپدید شدن. در آئینهٔ کوچه، سایهٔ این شبح ریز ریز می‌لرزد، دیگر به کلی از هم پاشیده است؛ و آن سوتر، هردم لرزنده‌تر و محوتر، رشتهٔ بی‌پایان سایه‌هاست: ارباب، ارباب، ارباب ... ارباب، این سحابی افسرده، غرقه در هالهٔ ابری خود.

ارباب با رنج و دشواری به سطح می‌آید. چند تکه از چیزهائی را که دور و برش شناور است به تصادف بر می‌گیرد. نیازی به عجله ندارد، جریان در این ساعت شدید نیست.

با دو دست روی میز تکیه می‌دهد، تنش به پیش خم می‌شود، هنوز درست بیدار نشده است، چشم‌هایش معلوم نیست به چه چیز خیره مانده است: این «آنتوان» احمق، با آن ورزش سوئدی صبح‌هاش. و کراوات قرمز آن روزش، دیروز، امروز سه‌شنبه است؛ «ژانت» دیرتر می‌آید.

چه لکهٔ کوچک مضحکی؛ این مرمر هم چیز مسخره‌ای است، همه چیز رویش نقش می‌بندد. انگار خون است. «دانیل دوپون» دیشب، در دو قدمی اینجا. ماجرائی رویهم رفته ناجور و مشکوک: دزد هیچوقت عمداً به اطاقی که چراغش روشن باشد نمی‌رود، یارو می‌خواسته است او را بکشد، مسلم است. انتقام خصوصی یا مطلب دیگر؟ و به هر

حال ناشیانه. دیشب بود. الساعه توی روزنامه می‌بینیم. هان، آره، امروز ژانت دیرتر می‌آید. ضمناً بگوئیم آن را هم بخرد... نه، فردا.

یک ضربهٔ سرسری کهنهٔ خیس، گوئی برای سلب مسئولیت از خود، روی آن لکهٔ مضحک. در فاصلهٔ میان دو مالش، توده‌هائی غباری می‌گذرند، بیرون از دسترس. یا اینکه اصلاً ذهن به کلی خالی است.

باید که ژانت بخاری را فوراً روشن کند؛ امسال سرما زود شروع کرده است. عطار می‌گوید هر سال که روز چهارده ژوئیه باران ببارد همین طور می‌شود؛ شاید درست می‌گوید. البته آن مردک آنتوان احمق، که دست آخر همیشه حق به جانب اوست، می‌خواست به هر زور و ضربی هست خلافش را ثابت کند. و عطاره که دیگر داشت از کوره در می‌رفت، چهار پنج گیلاس شراب سفید کارش را می‌سازد؛ اما این آنتوان هم هیچ چی سرش نمی‌شود. خدا را شکر که ارباب حاضر بود. دیروز بود یا یکشنبه؟ یکشنبه بود: آخر آنتوان کلاهش را سرش گذاشته بود؛ با این کلاه هم چه قیافه‌ای پیدا می‌کند! آن کلاه و آن کراوات قرمز! عجب دیروز هم همین کراوات را زده بود. نه بابا، وانگهی به من چه؟ گور پدرش!

یک ضربهٔ خشم‌آلود کهنهٔ خیس بار دیگر از روی میز غبار دیروز را بر می‌چیند. ارباب قد راست می‌کند.

روی شیشهٔ در کوچه، نوشته را از وارو می‌خواند: «اطاق‌های مبله برای اجاره»، که از هفده سال پیش دو حرف از آن افتاده است؛ هفده سال است؛ هفده سال است که می‌خواهد این دو حرف را جا بیندازد. زمان حیات «پولین» هم همین طور بود؛ وقتی اولین بار وارد اینجا شده بودند گفته بودند ...

وانگهی اصلاً یک اتاق که بیشتر نیست، به طوری که در هر حال این نوشته احمقانه است. نیم نگاهی به سوی ساعت دیواری. شش و نیم، یارو را باید بیدار کرد.

ـ یالله، تنه‌لش!

این بار تقریباً به صدای بلند حرف زده است، با شکلکی حاکی از انزجار بر لب‌هایش. ارباب بدخلق است؛ شب درست نخوابیده است.

راستش، اغلب اوقات بد خلق است.

در طبقهٔ دوم، در ته راهرو، ارباب در می‌زند، چندین ثانیه منتظر می‌ماند و چون جوابی

نمی آید باز در می‌زند، چندین بار، اندکی محکم‌تر. در آن سوی در، ساعت شماطه شروع به زنگ زدن می‌کند، ارباب که دست راستش در حین حرکت میان هوا خشکیده است گوش به زنگ می‌ماند و با شرارت در کمین واکنش‌های مرد خفته می‌ایستد.

اما کسی زنگ را قطع نمی‌کند. پس از تقریباً یک دقیقه، صدای زنگ روی ضربه‌های نارس و ناتوان آخرین، حیرت‌زده خاموش می‌شود.

ارباب بار دیگر به در می‌کوبد: باز هم خبری نمی‌شود. لای در را باز می‌کند، سرش را به درون می‌برد. در روشنی محقر صبح تختخواب را می‌بیند که به هم ریخته است و اطاق را که آشفته است. کاملا به درون می‌رود و محل را از نزدیک بازرسی می‌کند: هیچ چیز مشکوک به چشم نمی‌خورد، فقط تختخواب خالی است، تختخوابی دو نفره، بدون بالش، با فقط یک فرورفتگی در میان متکا، و پتوها به سوی انتهای تخت واپس افتاده، و روی میز آرایش، طشت حلبی لعابی پر از آب آلوده. خوب، یارو رفته است، خودش می‌داند. بی آنکه از تالار کافه بگذرد بیرون رفته است، می‌دانسته است که در این ساعت هنوز قهوهٔ گرم موجود نیست و رویهم رفته لازم هم نبوده است که اطلاع بدهد. ارباب شانه‌هایش را بالا می‌اندازد و می‌رود؛ آدم‌هائی را که زودتر از موقع بیدار می‌شوند دوست ندارد.

در پائین، مردکی را می‌بیند که ایستاده منتظر است: یک آدم معمولی، رویهم رفته قزمیت، که از مشتری‌های کافه نیست. ارباب به پشت نوشگاه می‌رود، یک چراغ اضافی روشن می‌کند و با ترشروئی نگاهش را به مشتری می‌دوزد: آماده است تا یکهو آب پاکی روی دست او بریزد و بگوید که برای قهوه هنوز زود است.

ــ می‌خواستم آقای «والاس» را ببینم.

ارباب معهذا یک ثانیه معطل می‌ماند و می‌گوید:

ــ رفته است.

مرد باکمی حیرت می‌پرسد:

ــ کی؟

ــ امروز صبح.

ــ امروز صبح چه ساعتی؟

نگاهی مضطرب به ساعتش و سپس به ساعت دیواری.

ارباب می‌گوید:

ــ نمی‌دانم.

ــ وقتی بیرون می‌رفت ندیدیدش؟

ــ اگر دیده بودمش می‌دانستم چه ساعتی.

انحنای بورو وارفتهٔ لب‌های مردک این پیروزی آسان یافته را نمایان می‌کند. مردک چند ثانیه‌ای به فکر فرو می‌رود و باز می‌گوید:

ــ پس لابد نمی‌دانید کی بر می‌گردد؟

ارباب حتی جواب نمی‌دهد. از پایگاه تازه‌ای حمله می‌کند:

ــ چی میل می‌کنید؟

مردک می‌گوید:

ــ یک قهوهٔ بی‌شیر.

ارباب می‌گوید:

ــ این ساعت هنوز قهوه حاضر نیست.

چه قربانی خوب و راحتی، مسلماً: یک چهرهٔ ریزهٔ عنکبوت‌وار مغموم که مدام در حال به هم چسباندن تکه‌های چروکیدهٔ ذهن خویش است. وانگهی از کجا می‌داند که این والاس دیشب وارد این کافهٔ گمنام کوچهٔ «مساحان» شده است؟ این که رسمش نیست.

ارباب که اینک همهٔ ورق‌هایش را بازی کرده است، دیگر به مرد تازه‌وارد اعتنائی ندارد. با قیافه‌ای دور از ماجرا بطری‌هایش را پاک می‌کند و چون طرف چیزی نمی‌خورد دو چراغ را پیاپی خاموش می‌کند. اکنون دیگر هوا نسبتاً روشن شده است.

مرد چند کلمهٔ نامفهوم تته‌پته کرده و رفته است. ارباب خود را میان آت و آشغال‌هایش باز می‌یابد: لکه‌های روی مرمر، روغن جلای صندلی‌ها که چرک و کثافت جابه‌جا آن را چسبنده کرده است، نوشتهٔ مصدوم و ناقص روی شیشه، اما او دستخوش اشباح سمج‌تری است، لکه‌هائی سیاه‌تر از لکه‌های شراب پیش چشمش را تار می‌کند. می‌خواهد با یک حرکت دست آنها را براند، اما بیهوده است، هر قدمی که بر می‌دارد پایش به آنها می‌گیرد ... حرکت یک بازو، موسیقی کلمات گم شده، پولین، پولین شیرین.

پولین شیرین که سال‌ها پیش غفلتاً به طور عجیبی مرد. به طور عجیب؟ ارباب به سوی آئینه خم می‌شود. کجایش عجیب است؟ انقباضی بدشکل تدریجاً چهره‌اش را بی‌قواره می‌کند. مرگ مگر همیشه عجیب نیست؟ شکلش بارزتر می‌شود، به صورت نقابی بر

چهره‌اش می‌خشکد و لحظه‌ای خود را در آئینه تماشا می‌کند. سپس یک چشم بسته می‌شود، دهان درهم کشیده می‌شود، گوشه‌ای از چهره منقبض می‌شود، عفریتی کریه‌تر پدیدار می‌شود، همان دم ناپدید می‌شود و جای خود را به تصویری آرام‌تر و تقریباً خندان می‌دهد. چشم‌های پولین.

عجیب؟ کجایش عجیب است؟ مگر این از هر چیزی طبیعی‌تر نیست؟ این «دوپن» را ملاحظه کنید، چقدر عجیب‌تر بود که نمرده باشد. آرام آرام ارباب به خنده می‌افتد، نوعی خندهٔ خاموش، بی‌نشاط، مانند خندهٔ آدم‌هائی که در خواب راه می‌روند. در پیرامون او، اشباح آشنا از او تقلید می‌کنند: همه زهرخند می‌زنند. حتی از حد می‌گذرانند، شورش را در می‌آورند، به قهقهه می‌افتند، همدیگر را سقلمه می‌زنند، محکم به پشتِ گرده هم می‌کوبند. حالا چطور آنها را ساکت کند؟ اکثریت با آنهاست. و اینجا خانهٔ آنهاست ...

ارباب، بی‌حرکت در برابر آئینه، به خندیدن خود می‌نگرد، با همهٔ نیرویش می‌کوشد تا دیگران را نبیند که از این سر به آن سر اطاق در هم می‌لولند، فوج قهقهه، انبوه عنان گسیختهٔ دل ریسه، تفالهٔ پنجاه سال زندگی هضم نشده. هیاهوی آنان از حد طاقت گذشته است، کنسرتی وحشتناک از عرعر و زوزه، و ناگهان، در میان سکوتی که غفلتاً همه جا را می‌گیرد، خندهٔ بلورین زنی جوان.

ـ گورتان را گم کنید!

ارباب واپس چرخیده است، به صدای نعرهٔ خود از کابوس پریده است. آنجا نه پولین هست و نه دیگران. نگاهی خسته به گرد اطاق می‌افکند که آرام و بی‌خیال منتظر کسانی است که باید بیایند، صندلی‌هائی که قاتلان و مقتولان روی آنها خواهند نشست و میزهائی که روی آنها مراسم تناول قربانی را برگذار خواهند کرد.

ترجمهٔ ابوالحسن نجفی

۲
ساحل شنزار
آلن رب ـــ گریه

سه بچه در طول یک ساحل شنزار راه می‌روند. پهلو به پهلو، دست همدیگر را گرفته‌اند و پیش می‌روند. تقریباً هم‌قدند و نیز احتمالاً همسال: دوازده ساله. با اینهمه بچهٔ وسطی کمی کوتاهتر از دوتای دیگر است.

به‌جز این سه بچه، سرتاسر ساحل طولانی خالی است. نوار ماسه‌ای است نسبتاً پهن و یکدست، عاری از صخره‌های پراکنده و نیز حفره‌های آب و با شیب کمی از دیوارهٔ سنگی که ظاهراً شکافی در آن نیست، تا دریا کشیده شده است.

آسمان بسیار صاف است. خورشید ماسهٔ زرد را با نوری تند و عمودی روشن می‌کند. ابری در آسمان نیست. باد هم‌نیست. آب آبی‌رنگ و آرام‌است. بی‌کوچکترین تموجی که از پهنهٔ دریا بیاید. با آنکه ساحل رو به دریا، تا افق باز است.

اما به فواصل منظم، موجی ناگهانی و پیوسته همان موج، که در چند متری ساحل ایجاد شده است، ناگهان متورم می‌شود و بی‌درنگ، همیشه در خط معینی از هم می‌پاشد. در آن لحظه اصلاً احساس نمی‌شود که آب پیش می‌آید و پس می‌رود، برعکس، چنان است که گوئی همهٔ این حرکت، سر جا اتفاق می‌افتد، تورم آب نخست فرورفتگی کوچکی در سمت ساحل ایجاد می‌کند و موج با صدای ریگ‌های غلتان، کمی پس می‌رود؛ بعد می‌ترکد و شیری رنگ، در شیب ساحل پخش می‌شود، اما تنها برای اینکه زمین از دست رفته را بازپس گیرد. کمتر پیش می‌آید که موج قویتری، اینور و آنور، چند وجب بیشتر از ماسه را خیس کند.

و دوباره همه چیز از حرکت می‌افتد، دریا مسطح و آبی، دقیقاً در همان نقطه‌ای از ماسهٔ زرد ساحل توقف کرده است که سه بچه، پهلو به پهلوی هم راه می‌روند.

بچه‌ها بورند، تقریباً به رنگ ماسه. پوستشان کمی تیره‌تر و موها کمی روشنتر. هرسه به یک نحو لباس پوشیده‌اند: شلوار کوتاه و پیراهن آستین کوتاه و هر دو از پارچهٔ زمخت به رنگ آبی رنگ و رو رفته. پهلو به پهلو راه می‌روند، دست در دست، به خط مستقیم، به موازات دریا و به موازات دیوارهٔ سنگی، تقریباً به یک فاصله ازهر دو، با اینهمه کمی نزدیکتر به آب. خورشید در سمت‌الرأس سایه‌ای پیش پای آنها نمی‌اندازد.

پیش روی آنها، ماسه صاف و بی‌جای پاست. زرد و هموار از صخره تا آب.

بچه‌ها به خط مستقیم پیش می‌روند، با سرعتی منظم، بدون کوچکترین انحرافی، آرام و دست در دست هم. پشت سرشان، بر ماسه که کمی مرطوب است، سه خط جای پا که پاهای برهنهٔ آنها برجا گذاشته است، سه توالی مرتب جای پاهای شبیه به هم و با فواصل مشابه، گود و بی‌نقص.

بچه‌ها، مستقیم، پیش روی خود را نگاه می‌کنند. نه نگاهی به صخره بلند در سمت چپ‌شان می‌اندازند و نه در سمت دیگر به سوی دریا که امواج کوچک آن مرتباً از هم می‌شکافند. به دلائلی برنمی‌گردند که پشت سرشان، فاصلهٔ طی شده را نگاه کنند. راه خود رابا قدم‌های مساوی و سریع ادامه می‌دهند.

پیش روی آنها، دسته‌ای از مرغان‌دریائی، ساحل را درست در مرز امواج، طی می‌کنند. آنها موازی با بچه‌ها، در همان جهت آنها، صد متری جلوتر از آنها پیش می‌روند. اما چون پرنده‌ها سرعت‌شان کمتر است بچه هابه آنها نزدیک می‌شوند و هنگامی که دریا به‌تدریج جای پنجه‌های ستاره‌گون را محو می‌کند، نقش پای بچه‌ها، به‌وضوح در ماسهٔ مرطوب باقی می‌ماند و سه ردیف جای پا درازتر می‌شود.

گودی این جا پاها ثابت است: قریب دو سانتیمتر. آنها نه بر اثر فروریختن کناره‌ها تغییر شکل می‌دهند و نه بر اثر فشار بیشتر پاشنه‌ها یا پنجه‌ها. چنانکه گوئی آنها را با منگنه، در طبقهٔ سطحی نرم زمین ایجاد کرده‌اند.

بدینسان خطوط سه‌گانهٔ آنها کشیده‌تر می‌شود و دورتر می‌رود و در عین حال گوئی باریک‌تر و کندتر می‌شود و به صورت خط واحدی درمی‌آید که شنزار را از طول دو قسمت می‌کند، و در انتها به حرکت مکانیکی منجر می‌شود که گوئی درجا انجام می‌گیرد: پائین و بالا رفتن متناوب شش پای برهنه. با اینهمه هرقدر که پاهای برهنه دور می‌شوند، به پرنده‌ها نزدیکتر می‌شوند. نه‌تنها به سرعت پیش می‌روند، بلکه فاصلهٔ نسبی که دو گروه را از هم جدا می‌کند، در مقام مقایسه با راهی که طی شده است با سرعت بیشتری کاهش می‌یابد. بزودی چند قدمی بیشتر بین آنها فاصله نمی‌ماند.

اما وقتی که سرانجام بچه‌ها دارند به پرنده‌ها می‌رسند، آنها ناگهان بال می‌زنند و پرواز می‌گیرند. اول یکی، سپس دو و سرانجام هر ده‌تا... این دستهٔ سفید و خاکستری، بر فراز دریا خط منحنی ترسیم می‌کنند، تا بر شن‌زار ساحل فرود آیند. اما همیشه در حاشیهٔ دریا و با فاصله‌ای مساوی از امواج راه‌پیمائی می‌کنند. حرکات آب را از این فاصله نمی‌توان دید. اگر این سکون ظاهری نتیجهٔ تغییرات دائمی امواج نباشد پس بر اثر تغییر رنگ‌های دستهٔ پرندگان دریائی، در لحظه‌ای است که کف‌های درخشنده زیر خورشید برق می‌زند!

سه کودک، بازو به بازوی هم داده‌اند و با قدم‌های مساوی راه می‌روند. نه به خطوط مداومی که جای پایشان در شن‌زار شیار کرده است توجهی می‌کنند و نه به امواج کوچک سمت راستشان و پرندگانی که گاهی در جلو آنها، پرواز می‌کردند اعتنائی دارند. چهره‌های آفتاب سوخته‌شان تیره‌تر از موهای بور آنهاست. با این همه، هر سه شبیه یکدیگرند: جدی، متفکر و شاید دژم. دوتای آنها پسر و سومی دختر است. فقط موهای دخترک کمی بلندتر و کمی حلقه حلقه‌تر است و دست و پایش کمی ظریف‌تر. اما لباسشان عین هم است، شلوار کوتاه و پیراهن آستین کوتاه، هر دو از قماش زبرِ آبی رنگ باخته.

دختر در انتهای راست، سمت دریا قراردارد. سمت چپ او یکی از دو پسر که کمی کوتاهتر است راه میرود. پسر دیگر که نزدیکتر است هم‌قد دختر است.

پیش روی آنها ماسهٔ زرد ویکنواخت، تا چشم کار می‌کند گسترده است. سمت چپ آنها دیوارهٔ سنگی قهوه‌ای رنگ، تقریباً عمودی، سر برافراشته است که هیچ راه عبوری در آن نیست. در سمت راست آنها، سطح صاف آب،ساکن و آبی رنگ، از افق کشیده شده و به حاشیه‌ای لحظه‌ای ختم می‌شود که ناگهان می‌ترکد و به صورت کفی سفید پخش می‌شود.

سپس، ده ثانیهٔ دیگر، موج که متورم می‌شود، با صدای غلتیدن سنگریزه‌ها، دوباره همان فرورفتگی را در ساحل ایجاد می‌کند.

موج کوچک در هم می‌شکند، کف شیری رنگ دوباره از شیب بالا می‌آید و چند دسیمتر زمین از کف رفته را باز می‌گیرد. در اثنای سکوتی که به دنبال می‌آید ضربات ناقوس بسیار دوردست، در هوای آرام طنین می‌اندازد.

پسر کوچکتر که در وسط راه می‌رود می‌گوید:

ــ زنگ بود.

اما صدای شن‌هائی که دریا می‌مکد، صدای بسیار ضعیف زنگ را می‌پوشاند. و باید تا پایان دوره صبر کرد تا دوباره چند صدائی که بر اثر مسافت تغییر شکل داده است تشخیص داده شود. پسر بزرگتر می‌گوید:

ــ زنگ اول است.

موج کوچک در سمت راست آنها در هم می‌شکند.

وقتی که آرامش برقرار می‌شود، دیگر چیزی نمی‌شنوند. سه بچهٔ موطلائی با همان آهنگ منظم سابق راه می‌روند و هر سه دست هم راگرفته‌اند. پیش روی آنها پرندگان که فقط در چند قدمی‌شان بودند، با سرایت حالتی ناگهانی بال می‌زنند و پرواز می‌کنند.

همان‌دایره‌را برفراز آب‌می‌زنند و بازمی‌آیند و روی‌ماسه‌می‌نشینند و راه‌رفتن‌شان را باز در همان جهت، درست لب موج‌ها، تقریباً در صد متری بچه‌ها از سر می‌گیرند.

بچهٔ کوچکتر می‌گوید:

ــ شاید زنگ اول نبود، اگر قبلی را نشنیده باشیم...

پهلودستی‌اش جواب می‌دهد:

ــ باید آن را هم مثل همین می‌شنیدیم.

اما به این منظور رفتارشان را تغییر نمی‌دهند. و همان جاپاها، پشت سر آنها، به‌تدریج، زیر شش پای برهنه‌شان ایجاد می‌شود.

دخترک می‌گوید:

ــ کمی پیش، اینهمه نزدیک نبودیم.

لحظه‌ای بعد پسر بزرگتر، همان که سمت صخره قرار دارد می‌گوید:

ــ هنوز دوریم.

و بعد هر سه در میان سکوت راه می‌روند.

بدینسان خاموش می‌مانند تا اینکه صدای زنگ، باز هم همانقدر نامشخص، دوباره در هوای آرام طنین می‌اندازد. آنگاه پسر بزرگتر می‌گوید:

ــ زنگ بود.

دیگران جواب نمی‌دهند.

پرنده‌ها که چیزی نمانده است بچه‌ها به آنها برسند، بال می‌زنند و پرواز می‌کنند، اول یکی، بعد دو، بعد ده...

و بعد همهٔ دسته دوباره روی ماسه نشسته است و در طول ساحل قریب صد متر جلوتر از بچه‌ها پیش می‌رود.

دریا به‌تدریج آثار ستاره‌گون پنجه‌های آنها را پاک می‌کند. برعکس، بچه‌ها که نزدیکتر به صخره، دست هم راگرفته‌اند و در کنار هم راه می‌روند، پشت سرشان جاپاهای عمیقی باقی می‌گذارند که خط سه‌گانهٔ آنها بطور موازی، در ساحل از خلال شنزار بسیار طولانی کشیده می‌شود.

در سمت راست، جانب آب ساکن و صاف، همان موج کوچک، باز هم در همان نقطه در هم می‌شکنند.*

---

*. نیمهٔ آخر ترجمه‌ای راکه قبلاً در این صفحه چاپ شده بود متأسفانه دوست مرحوم آقای ایرج قریب خودشان نوشته بودند که مرحوم محمدعلی رفیعی ضمن مقالهٔ آزارنده‌ای در مجلهٔ معیار مرا آگاه ساختند. ناچار در این چاپ آن ترجمه را بکل کنار گذاشتم و ترجمه‌ای راکه در اینجا آمده است خودم باکمال دقت از متن اصلی برگرداندم.

۳

فصلی از رمانِ

اولیس Ulysses

از: جیمز جویس James Joyce (۱۸۸۲ ــ ۱۹۴۱)

ترجمهٔ منوچهر بدیعی

اشاره

«تک گوئی درونی» و «سیلان خودآگاهی» [یا «سیلان ذهن»] در دو بخش سوّم و هجدهم اولیس به بارزترین صورت تجلی می‌کند. بخش سوم تک گوئی درونی «استیون ددالوس» است که ترجمهٔ بخشی از آن در اینجا آمده است.

پس ازترجمهٔ متن، یادداشت‌های مربوط به متن آمده است. در ابتدای این یادداشت‌ها زمان و مکان رویدادهای بخش سوم ذکر شده است. بنابر آنچه جویس خود نوشته است، هر بخش از اولیس به یکی از اعضای بدن، هنر یا علم یا فن و یکی از رنگ ها مربوط می‌شود و نماد و شیوهٔ بیانی دارد و هر کدام از آدم‌های آن بخش در اودیسهٔ هُمر نظیره‌ای دارند و از این رو در ابتدای یادداشت‌ها آن نکات در زیر عنوان خود («عضو بدن»، «هنر، علم یا فن»، «رنگ»، «نماد»، «شیوهٔ بیان»، «نظیره‌ها») آمده است. سپس خلاصه‌ای از سرود اودیسهٔ هُمر که به نحوی با بخش سوم ارتباط دارد نقل شده است و پس از آن چند سطری دربارهٔ تناظر آن بخش با عقاید و آراء و آداب مسیحیت آمده است.

در هر شمارهٔ یادداشت، عددی که سمت راستِ ممیز است شمارهٔ صفحه و عددی که سمت چپ آن است شمارهٔ سطر ترجمهٔ فارسی است. ـ م.

[۳]

وجه محتوم مبصرات: دست کم این هست اگر بیشتر نباشد، اندیشیدن از راه چشمانم. به اینجا آمده‌ام تا نشانه‌های همهٔ چیزها را بخوانم، ماهی اشپل‌ها و جل وزغ‌های دریا را مد دریا را که نزدیک می‌شود، آن پوتین کپک‌زده را. مف سبز رنگ، نقرهٔ آبی، زنگ‌زدگی: نشانه های رنگین. حدود شفافیت. اما این را هم علاوه می‌کند که: در اجسام. از این رو ابتدا از جسم بودن آنها آگاه شد و سپس از رنگین بودن آنها. چگونه؟ با کوبیدن مغز خود به آنها، حتماً. آرام برو. طاس بود و میلیونر، maestro di color che sanno [استاد آنان که می‌دانند] حدود شفافیت در آنها. چرا در آنها؟ شفاف، ناشفاف. اگر بتوانی پنج انگشت را در آن فرو کنی دروازه است والا در است. چشمانت را ببند و ببین.

استیون چشمانش را بست تا صدای قرچ قروچ له شدن جل وزغ ها و صدف‌ها را زیر پوتین‌های خود بشنود. هر جور هست از میان آن قدم می‌زنی. می‌زنم، هر بار یک شلنگ. از میان گاه‌های بسیار کوتاهِ جای به جای بسیار کوتاهِ گاه. پنج، شش: Nacheinander [یکی پس از دیگری] درست همین. و این همان وجه محتوم مسموعات است. چشمانت را باز کن. نه. یا عیسی مسیح! مبادا روی صخره‌ای سکندری بخورم که بر مقر او مشرف است، مبادا به طرزی محتوم ازمیان آن Nebeneinander [درکنار همدیگر] فرو افتم! من در تاریکی خوب پیش می‌روم. شمشیر زبان گنجشک من به پهلویم آویزان است. ته آن را به زمین بزن: این طور می‌کنند. دو پایم در پوتین‌های او در انتهای ساق‌های اوست، Nebeneinander [در کنار همدیگر]. از صدایش معلوم است که محکم است: آن را با چکش «لوس دومیورگوس» ساخته‌اند. آیا بر ساحل سندیِ مونت به سوی ابدیت گام بر می‌دارم؟ غژ، غوژ، قرچ، قروچ. سکه‌های دریای وحشی. آقا مدیر دیزی همشو خوب می‌شناسه.

آیا به سندی‌مونت نخواهی آمد،
مادلن مادیان؟

وزن آغاز می‌شود، می‌بینی. من می‌شنوم. وزن سه تایی تتن تن با یک سبب آخر محذوف، وزن سرود. نه، وزن یورتمه: دلن مادیان.

حالا چشمانت را باز کن. باز خواهم کرد. صبر کن. آیا همه چیز محو شده است؟ مبادا چشمانم را باز کنم و تا ابد در ناشفافی سیاه باشم! Basta [بس است]. خواهم دید که می‌توانم ببینم یا نه.

حالا بنگر. همهٔ روزگاران بی وجود تو: و همیشه خواهد بود، عالمی بی پایان.

از پله‌های کوی لی‌هی با احتیاط پایین آمدند. Frauenzimmer [پتیاره خانم] : و با بی‌حالی از سراشیبی ساحل پایین رفتند، پاهای پهنشان در شن پر لای و لجن فرو می‌رفت. مانند من، مانند الجی، روان به سوی مادر قادر ما. شمارهٔ یک کیف قابلگیش را به کندی تکان می‌داد، چتر بزرگ آن یکی در شن ساحل فرو می‌رفت. از آزادمحله‌شان آمده‌اند تا روز را در بیرون بگذرانند. بانو فلورانس مک کیب، بیوهٔ بازماندهٔ مرحوم مأسوف علیه پاتک مک کیب، ساکن خیابان براید. یکی از خواهران همجنس او بود که مرا به‌زور و ضرب جیغ‌کشان به‌دنیا آورد. آفرینش ازکتم عدم. در آن کیف چه دارد؟ جنینی سقط شده با بند نافی آویزان، پوشیده در پارچه‌ای قرمز رنگ. بندهایی که حلقه حلقه به گذشته می‌پیوندد، کابلی درهم پیچیده همه از گوشت تن. این است حکمت کار راهبان عارف. آیا مانند خدایان خواهید بود؟ چشم بدوزید به اومفالوس [ناف]. الو! کینچ هستم. شهر عدن را به من بدهید. الف، آلفا: صفر، صفر، یک.

همسر و مونس آدم کادمون: حوا، حوای برهنه. او ناف نداشت. چشم بدوزید. شکمی بی نقص، برآمده و گنده، سپری از پوست کشیده شده، نه، تودهٔ سپیدی از گندم، درخشان و جاویدان، از ازل تا به ابد پابرجا، زهدان گناه.

من نیز در تاریکی گناه به زهدان شدم، ساخته شدم زاده نشدم. به دست آنان، مردی با صدای من و با چشمان من و شبح زنی با خاکستر بر نفسش. به یکدیگر چسبیدند و جدا شدند، خواستهٔ آن راکه می‌خواست جفتگیری کند برآوردند، «او» از روز ازل وجود مرا اراده کرده بود و اکنون دیگر هرگز نمی‌تواند اراده کند که وجود نیافته باشم. یک Lex eterna (قانون ابدی) کنار او ایستاده است. پس آیا این همان ذات الوهی است که «پدر» و «پسر» در آن همذات هستند؟ کجاست آریوس نازنین

بینوا تا دست و پنجه نرم کند؟ سراسر عمرش را به جنگ بر سر همفرانیایشرب الیهوداتی گذراند. ای بدعتگذار بد طالع! در مستراحی یونانی آخرین کلام خود را با آخرین نفس برآورد: مرگ بی درد. با تاجی جواهرنشان عصا بر کف مستقر بر تخت خود، محروم از مسندی مطلوب، با آن ردایش که نیمهٔ بالای آن شق ورق بود و پشت آن ورقلمبیده.

هواگرد او می‌چرخید، هوای گزنده و پرسوز. موج‌ها در راهند. اسبان آبی سپید یال نشخوارکنان، افسارشان از باد رخشان، باد پایان منعنعان.

نباید نامه‌اش را برای روزنامه‌ها فراموش کنم. و پس از آن؟ کافهٔ شیپ، دوازده و نیم. راستی، مثل یک جوان جاهل آن پول را راحت خرجش کن. بله، باید این کار را بکنم.

قدم‌هایش را کند کرد. رسیدم این جا. بروم سراغ زن دایی سارا یا نه؟ صدای پدر همذات من. این اواخر برادر هنرمندت استیون را دیده‌ای؟ نه؟ حتم داری که با عمه‌اش سالی در کوی استراسبورگ نیست؟ نتوانست یک خرده بلندتر از این پرواز کند؟ وووبه ما بگو استیون، عمو سای چطور است؟ آخ، ای خدای گریان، من با چه آدم‌هایی وصلت کرده‌ام! آن دو تا پسری که توی انبار علف بودند. آن دفتردار مست کوچولو و برادر شیپورزنش. کرجی بان‌های محترم مکرم! و آن والتر لوچ هم به پدرش حضرت آقا گویان، کمتر هم نه! بله، حضرت آقا. خیر، حضرت آقا. عیسی بگریست: چه جای تعجّب، به مسیح قسم!

زنگ خس خسی کلبه‌شان را که همهٔ پرده‌های آن را کشیده‌اند می‌زنم: و صبر می‌کنم. خیال می‌کنند من یکی از طلبکارها هستم و از گوشهٔ امنی براندازم می‌کنند.

ــ استیون است، حضرت آقا.

ــ بگذار بیاید تو. بگذار استیون بیاید تو.

چفت در کشیده می‌شود و والتر به من خوشامد می‌گوید.

ــ ما خیال کردیم شما کس دیگری هستید.

خان دایی ریچی در تختخواب بزرگ خود، از میان بالش‌ها و پتوها و از فراز پشتهٔ زانوانش ساعد ستبرش را دراز می‌کند. با سینه‌اش تمیز. نیمهٔ بالای تنش را شسته

است.

ـ سلام، پسرخواهر. بنشین و قدمی بزن.

تختهٔ زیردستی خود را کنار می‌گذارد، تخته‌ای که صورت‌حساب‌های خود را روی آن می‌نویسد تا به نظر آقا خره و آقا شاپلند تاندی برسد و موافقت نامه‌ها و صورت‌مجلس‌های تحقیق و یک احضاریهٔ Duces Tecum [همراه بیاورید] را در آن بایگانی می‌کند. قابی از چوب کهنهٔ بلوط بالای سر طاسش: شعر «مرثیه» وایلد. وزوز سوت گمراه کننده‌اش والتر را باز می‌گرداند:

ـ بله، حضرت آقا.

ـ به مادر بگو ویسکی برای ریچی و استیون. مادر کجاست؟

ـ کریسی را برده است حمام، حضرت آقا.

همبالین کوچولوی بابا. قرة العین.

ـ خیر، خان دایی ریچی.

ـ به من بگو ریچی. لعنت به آن آب سودای تو. آدم را سست می‌کند. ویسکی!

ـ دایی ریچی، واقعاً ...

ـ بنشین والا به سر شیطون قسم له و لورده‌ات می‌کنم.

والتر بیهوده با نگاهش دنبال یک صندلی می‌گردد.

ـ چیزی ندارد که رویش بنشیند، حضرت آقا.

ـ الاغ، جایی ندارد که آن را رویش بگذارد. برو آن مبل «چیپن دیل» ما را بیاور. یک لقمه چیزی می خوری؟ ما در اینجا آن دم و دستگاه‌های لاکردار شما را نداریم. یک تکه گوشت خوک سرخ کرده با یک خرده ماهی؟ بی تعارف؟ چه بهتر. توی این خانه غیر از قرص کمردرد هیچ چیز پیدا نمی‌شود.

All'erta! [به گوش باشید!]

چند نغمه از aria di sortita [سرود ورود] فراندورا با سوت می‌زند. استیون، این عالی‌ترین تکهٔ تمام اپراست. گوش کن.

سوت آهنگینش با تحریرهای زیبا همراه با هجوم فوت بلند می‌شود و با مشت هایش روی زانوهای پوشیده در پتویش ضرب می‌گیرد.

این باد لطیف‌تر است.

آشیانه‌های متلاشی، آشیانهٔ من، او، همه. تو به پاپتی‌های مدرسهٔ کلانگوز گفتی که یک دایی قاضی داری و یک دایی تیمسار. از آنان درآی استیون. در اینها زیبایی پیدا نمی‌شود. نه در آن سوک راکد کتابخانهٔ مارش هم که تو در آن پیشگویی‌های رنگ باختهٔ یوآکیم عباس رامی‌خواندی. آن پیشگویی‌ها برای کیست؟ برای آن رجالهٔ صد سر صحن کلیسا. یک تن بیزار از جنس خود از میان آنان به جنگل جنون گریخت، یالش در ماه کف کنان و مردُمَکانش ستارگان. هویهنم، با منخرین اسب. صورت‌های بیضی اسب مانند، تمپل، باک ملیگان، فاکسی کمپبل، دراز چانه، عباس، پدرروحانی، رئیس خشمگین کلیسا، کدام بی حرمتی مغزشان را آتش زد؟ پف!

Desende, calve, ut ne amplius decatveris. [فرود آی، ای کچل، مبادا که به غایت کچل شوی] تاج گلی از موی جوگندمی برگرد سر ملعونش، او را مرا ببین خزنده به سوی پایین تا رسیدن به محراب (descende! [فرود آی])، ظرف نان متبرک را در چنگ گرفته، اژدها چشم. فرود آی، کچل خان! دستهٔ هماوازان، دور شاخ‌های قربانگاه راگرفته، خرناسه‌های لاتینی کشیش نمایان راکه سر تراشیده و روغن زده و اخته و چاق از چربی مغز گندم در قباهای سفید خود به فربهی تکان می‌خورند، با تهدید و پژواک بر می‌گردانند.

و شاید در همان لحظه کشیشی در همان نزدیکی نان متبرک را بر سر دست بلند می‌کند. درینگ درینگ! و دو خیابان آن سوتر کشیش دیگری آن را در ظرف نان قفل می‌کند. درینگ درینگ! و دیگری در کلیسای مریم باکره همهٔ عشاء ربانی را قبضه می‌کند. درینگ درینگ! پایین، بالا، جلو، عقب. دان اوکام دربارهٔاش فکر کرد، چه حکیم شکست ناپذیری. در بامداد مه آلود یکی از روزهای انگلیس، آن اقنوم ناقلا مخش را غلغلک داد. نانش را پایین آورد و زانو زد و همزاد با زنگ دومش زنگ اولش را در صحن کلیسا شنید (مال خودش را بالا می‌برد) و از جا برخاست و (اکنون من بالا می‌برم) صدای دو زنگشان را می‌شنود (زانو می‌زند) دینگ دانگ ادغام شده را.

پسرعمه استیون، شما هرگز قدیس نخواهید شد. جزیرهٔ قدیسان. شما سخت مقدس بودید، مگر نه؟ از مریم مطهر به دعا می‌خواستید که بینی قرمز نداشته باشید.

در خیابان سرپنتاین از شیطان به دعا می‌خواستید که آن بیوهٔ چاق و چلهٔ جلویی لباسش را از کف خیابان خیس باز هم قدری بیشتر بالا بکشد. O, si certo! [آه، البته!] برو روحت را برای آن بفروش، حتماً، برای آن کهنه پاره‌های رنگ شده‌ای که دور لکاته‌ای به هم سنجاق شده‌اند. بیش از این به من بگو، باز هم بیشتر! در طبقهٔ بالای تراموای هاوث در زیر باران یکه و تنها فریادزنان: زنان برهنه! زنان برهنه! هان؟ این را دیگر چه می‌گویی؟

چی را دیگر چه می‌گویم؟ مگر برای همین درست نشده‌اند؟

هر شب ازهفت کتاب دو صفحه خواندن، هان؟ جوان بودم. در آینه به خودت تعظیم کردی. جداً جلو آمدی تا به ابراز احساسات پاسخ گویی، قیافه‌ای زننده. هی‌پیپ هورا برای ابله مرده شور برده! هورا! هیچ کس ندید. به هیچ کس نگو. می‌خواستی کتابهایی بنویسی که عنوانشان فقط یک حرف باشد. «ف» اش را خوانده‌ای؟ هان بله، اما «ک» را بیشتر می‌پسندم. بله، آقا «و» عالی است. هان، بله، «و». یادت می‌آید که «تجلیات» خود را روی برگه های بیضی شکل سبز رنگی نوشته بودی، در عین ژرفای ژرف، تا پس از مرگت آنها را برای همهٔ کتابخانه‌های بزرگ جهان، از جمله کتابخانهٔ اسکندریه، بفرستند؟ پس از چند هزار سال، پس از یک «ماهامان وانترا» کسی پیدا می‌شد که آنها را بخواند، مانند پیکودلامیراندولا. بله، خیلی شبیه به نهنگ. وقتی آدم این اوراق عجیب را از آدمی که مدت‌ها پیش در گذشته می‌خواند آدم احساس می‌کند که آدم با آدمی همدم شده است که دمی. . . . . .

زیر پایش دیگر شن ریز نبود. بار دیگر پوتین‌هایش لگد می‌کرد بلوط مرطوب پرترق و تروق را، صدف‌های دسته چاقویی را، ریگ‌های پر خش‌خش و آنچه راکه بر ریگ‌های بی شمار کوبیده می‌شود، تخته‌های موریانه خورده را، ناوگان از دست رفته را. تخته شن‌های آب دیدهٔ چسبناک پیش پایش بودند تا آب پاشنه‌های لگدکوبش را بمکند و بوی فاضلاب از آنها بلند می‌شد، دسته‌ای جلبک دریایی در میان آتش شبتاب دریا زیر پشته‌ای خاکستر آدمی می‌سوخت. با احتیاط از کنار آنها رد شد. یک شیشه آبجو تا نیمه در خمیر شن فرو رفته و سیخ ایستاده بود. قراول بود: جزیرهٔ تشنگی مهیب. حلقه‌های شکسته دور بشکه‌ها بر لبهٔ دریا؛ بر روی زمین انبوه درهم برهم و تیرهٔ تورهای خدعه‌آمیز؛ و از آن دورتر درهای پشت خانه‌ها

خط خطی شده با گچ و بر ساحل بالاتر یک بند رخت خشک کنی با دو پیراهن مصلوب. رینگزند: کلبه‌ها سکانداران سیاه سوخته و ناخدایان. صدف‌های انسان.

ایستاد. از راه خانهٔ زن دایی سارا رد شده‌ام. مگر نمی‌خواهم به آنجا بروم؟ مثل این که نه. کسی آن جاها نیست. به سمت شمال شرق پیچید و از روی شن‌های سفت تر به سوی کبوترخان رفت.

_ Qui vous a mis dans cette fichue position [_کی تو را تو این مخمصه انداخته است؟] . C'est le pigeon, Joseph. _ [_ همان کفتره، یوسف.]

پاتریس به مرخصی آمده بود، با من در کافهٔ ماک ماهون شیر لیس می‌زد. پسر غاز وحشی. کوین ایگان پاریسی. پدر من پرنده است، lait chaud [شیرگرم] شیرین را با زبان پشت گلی جوان لیس زد، صورت چاق لیسه. لیس، لیسه. امیدوار است gros lot [جایزه بزرگ بخت آزمایی] را ببرد. با خواندن آثار میشله دربارهٔ فطرت زنان مطالعه می‌کرد. اما باید کتاب La Vie de Jesus [زندگی مسیح] اثر آقای لئو تاکسیل را برای من بفرستد. به دوستش امانت داده بود.

_ C'est tordant, vous savez. Moi, je suis socialiste Je ne crois pas en l'existence de Dieu. Faut pas le dire a mon père

[راستی خنده دار است. من سوسیالیست هستم. به وجود خدا اعتقاد ندارم. این را نباید به پدرم گفت]

_ Il croit? [_ او اعتقاد دارد؟]

_ Mon père, oui. [_ پدرم، بله]

Schluss. [بس] . می‌لیسد.

کلاه کارتیه لاتنی‌ام. خداوندا، ما فقط باید قهرمان نمایش را لباس بپوشانیم. من دستکش آلبالویی می‌خواهم. تو محصل بودی، مگر نه؟ چه تحصیلی می‌کردی، گوش شیطان کر؟ فشینطا، ف. ش. ط، بعله: فیزیک، شیمی، طبیعی. آها. آن یک ذره mou en civet [قلیه شش] خود را می‌خوردی، در دیگ‌های گوشت مصر، شانه به شانهٔ سورچی‌های آروغ زن. به طبیعی ترین لحن فقط بگو: وقتی در پاریس بودم، عادت داشتم به boul 'Mich' [بول میش (بولوار سن میشل)] آری، عادت داشتی بلیت‌های باطل شده توی جیبت بگذاری تا اگر احیاناً به اتهام قتل دستگیرت

کردند بتوانی ثابت کنی در جایی غیر از محل وقوع قتل بوده‌ای. عدالت. در شامگاه هفدهم فوریه ۱۹۰۴ زندانی را دو شاهد دیده‌اند. کس دیگری این کار را کرده است: من دیگر. کلاه، کراوات، پالتو، بینی. Lui, c'est moi [او، من هستم] ــ مثل این که خوش گذرانده‌ای.

قدم زدن مغرورانه. می‌خواستی مثل چه کسی قدم بزنی؟ یادم رفته است: مال از کف داده. با آن حوالهٔ هشت شیلینگی مادر، دربان پستخانه درِ پر سر و صدای پستخانه را قایم به رویت بست. دندان دردی از گرسنگی. Encore deux minutes [هنوز هم دو دقیقه مانده] ساعت را نگاه کنید. باید بگیرم. Fermé [تعطیل]. سگ مزدور! با یک تقهٔ دیگر بدنش را تکه تکه و خونین و مالین کن تا تکه های بدن مرد و همهٔ دکمه های برنجیش روی دیوارها پخش شود. تکه هایی که تق تق تق برجای خود می‌افتند. صدمه ندیدید؟ آه، هیچ اشکالی ندارد. دست بدهیم. می‌فهمی منظورم چیست؟ می‌فهمی؟ اوه، هیچ اشکالی ندارد. دستی و دستی. اوه، هیچ اشکالی که هیچ.

می خواستی معجزه کنی، چی؟ مبلغ مذهبی در اروپا آن هم پس از کولومبانوس آتشین مزاج. فیاکر و اسکاتوس در بهشت روی سه پایه‌های زهوار در رفته‌شان نشسته‌اند و پر لکه از لیوان‌های آبجو با خنده‌های بلند لاتینی: Euge! Euge! [هه هه! هه هه!]. چمدانت را که کشان کشان می‌بردی وانمود می‌کردی که انگلیسی را شکسته بسته حرف می‌زنی، مزد حمال سه پنی، و تو آن را روی اسکلهٔ لیزنیوهیون می‌کشیدی. [Comment? چطور؟] چه پوتین‌های گرانبهایی آوردی؛ لوتوتو [Le Tutu]، پنج شماره از Pantalon Blanc et Culotte Rouge [شلوار سفید و تنبان قرمز] همه پاره پاره؛ یک تلگراف فرانسوی آبی رنگ، جای کنجکاوی داشت:

ــ نادر در احتضار بیا پدر.

عمه‌ام خیال می‌کند تو مادرت را کشته‌ای. برای همین است که نمی‌خواهد.

و این یکی به سلامتی عمهٔ ملیگان
و به تو اکنون می‌گویم که چرا این سان،
او همیشه آبروداری می‌کرد
در برابر خانوادهٔ هنیگان.

یادداشت‌ها

زمان: ساعت یازده صبح روز پنجشنبه شانزدهم ژوئن ۱۹۰۴

مکان: ساحل شنی سندی مونت در جنوب دهانهٔ رودخانهٔ لیفی و موج‌شکن کبوترخان.

عضو بدن: هیچ

هنر، علم یا فن: فقة اللغه (واژه شناسی)

رنگ: سبز

نماد: جزر و مد

شیوهٔ بیان: تک گوئی (مرد)

نظیره‌ها: پروتئوس (خدای دریا) نمایندهٔ طبیعت و مادهٔ اولی است که در فضا رسوخ ناپذیر و در زمان برگشت ناپذیر است؛ «کوین ایگان» به منلاس شبیه شده است [دیدار تلماک از دربار منلاس مشابه دیدار استیون از «قصر» کوین ایگان در پاریس است] ؛ مرد صدف جمع کن شبیه «مگاپنتوس» پسر منلاس است [مگاپنتوس در پای

دیوارهای تروا از کنیری زاده شد، هنگامی که تلماک به قصر منلاس می‌رسد مراسم عروسی مگاپنتوس برپاست.]

اودیسه: عنوان هومری بخش ۳، «پروتئوس» است. پروتئوس یکی از خدایان دریا است و مرتبهٔ او بلافاصله پس از پوزئیدون قرار می‌گیرد. در سرود چهارم اودیسه، منلاس در داستان بازگشت خود از جنگ که آن را برای تلماک حکایت می‌کند می‌گوید که در راه بازگشت باد ناموافق او را به جزیرهٔ پر صخرهٔ فاروس در غرب دلتای نیل در مصر می‌اندازد زیرا قربانی‌هایی را که در آئین آنان بوده است برای ایشان نکرده بوده است. دختر پروتئوس «توانا پیرمرد دریا» را دل بر او می‌سوزد و می‌گوید که پدرش پیشگوئی توانا است که «اگر بتوانی برای او کمینی بگشایی و او را دستگیر کنی، شاید راه تو را، درازی راه را، بازگشت را و اینکه چگونه در دریای پرماهی کشتیرانی خواهی کرد به تو بگوید.» منلاس برای آنکه بتواند پروتئوس را به سخن آورد ناگزیر می‌شود او را در میان بازوهای خود بگیرد اگرچه پروتئوس «نخست شیری شد که یال بلند داشت، سپس اژدهایی، پلنگی، خوک بزرگی؛» و حتی به آب و آتش بدل شد ولی سرانجام پروتئوس به پرسش‌های او پاسخ می‌گوید و راه شکستن طلسمی را که باعث گرفتاری او در جزیرهٔ فاروس شده است به او نشان می‌دهد و داستان مرگ آژاکس و آگاممنون را برای او تعریف می‌کند و نیز می‌گوید که اولیس را «کالیپسو» در جزیرهٔ خود به بند کشیده است. در این بخش «پروتئوس» تمثیلی از طبیعت است که اگر محکم آن را نگاه دارند، یعنی از راه علم با آن روبرو شوند، به پرسش‌ها پاسخ می‌دهد. قرینهٔ عرفانی این نظریه، رأی یاکوب بومه است که می‌گوید خداوند نشانهٔ خود را بر همهٔ چیزها نهاده است؛ استیون با خود می‌گوید: «به اینجا آمده‌ام تا نشانه‌های همه چیزها را بخوانم.»

مسیحیت ـ بخش ۳ اولیس نشانه‌هایی از «وسوسهٔ مسیح» دارد که در باب چهارم (بندهای ۱ـ۱۱) انجیل متی و باب چهارم (بندهای ۱ـ۱۳) انجیل لوقا تفصیل آن آمده است. عیسی پیش از آنکه به پیغمبری مبعوث گردد «به دست روح به بیابان برده شد تا ابلیس او را تجربه نماید»، چهل شبانه روز در بیابان روزه داشت تا ابلیس بر او ظاهر گشت و چندین سخن محض امتحان به او گفت و سرانجام او را «به کوهی بسیار بلند برد و همهٔ ممالک جهان و جلال آنها را بدونشان داده به وی گفت اگر افتاده مرا سجده کنی همانا این همه را به تو بخشم. آنگاه عیسی وی را گفت دور شو ای شیطان زیرا مکتوب

است که خداوند خدای خود را سجده کن و او را فقط عبادت نما.» در بخش ۲ اولیس دیدیم که استیون با وسوسهٔ پول درگیر بود و ناچار بود ابتدا آن را از دل خود دور کند؛ اکنون وسوسهٔ قدرت سیاسی در دل او راه یافته است؛ به عبارت روشن‌تر، دستیابی به قدرت از راه خشونت ذهن او را مشغول داشته است. در بخش ۲ استیون با خود می‌اندیشد: «من صدای ویران شدن همهٔ فضا را می‌شنوم، شیشه‌های شکسته و بنای فرو ریخته و زمان، این آخرین شرارهٔ تیره گون.» که تصویری است از ثمرهٔ بمب‌اندازی فنیان‌ها. در بخش ۳ این اندیشه پرورانده می‌شود و حتی استیون در عالم خیال به فکر آدمکشی می‌افتد، کشتن دربان پستخانه که در را به روی او بسته است: «با یک تقهٔ دیگر بدنش را تکه تکه و خونین و مالین کن تا تکه‌های بدن مرد و همهٔ دکمه های برنجیش روی دیوارها پخش شود.» شیطان نیز به صورت کوین ایگان ظاهر می‌شود؛ استیون کوین ایگان را دو سال پیش در پاریس دیده است؛ حتی سیگار ایگان شبیه بمب است: «موشک آبی بین انگشتان سخت می‌سوزد و شفاف می‌سوزد.» موضوع خشونت سیاسی در پایان بخش ۱۵ [سیرسه] بار دیگر به میان می‌آید و این بار به راستی کار، کار شیطان است.

۲/۱۱۳۴ـ وجه محتوم مبصرات ــ این عبارت اشاره به نظریهٔ ارسطو دربارهٔ بینایی است. شارحان اولیس (گیفورد و تورنتون) دربارهٔ مأخذ این عبارت اختلاف نظر دارند. تورنتون می‌نویسد که هرچند نتوانسته است مأخذ دقیق عبارت را پیدا کند اما این عبارت و عبارت‌های بعدی مربوط به بینایی و شنوایی اشاراتی به مطالب دفترهای دوم و سوم رسالهٔ «دربارهٔ نفس» ارسطو است. اما مطالب این دو دفتر دربارهٔ «وجه محتوم» چیزی ندارد. گیفورد معتقد است که برای دریافت معنای «وجه محتوم مبصرات» باید به رسالهٔ «دربارهٔ حس و محسوس» اثر ارسطو مراجعه کرد. گیفورد می‌گوید که ارسطو در آن رساله بین دیدن از یکسو و شنیدن و چشیدن از سوی دیگر فرق می‌گذارد. در هنگام دیدن، مادهٔ چیزی که دیده می‌شود در شکل یا رنگ تصویری که به چشم می‌آید وجود ندارد و چشم نمی‌تواند هیچ تغییری در رنگ یا شکل آن بدهد و از این لحاظ آنچه مبصر است (آنچه به بینائی می‌رسد) فقط یک «وجه» تغییرناپذیر «محتوم» دارد. اما، به عقیدهٔ ارسطو، در هنگام شنیدن و چشیدن، صوت و مزه مخلوطی از ماده و صورت است. در هنگام شنیدن گوش خود در مادهٔ چیزی که می‌شنود مشارکت می‌کند (و می‌تواند آن را تغییر دهد) اما چشم نمی‌تواند چنین کند. پس آنچه مسموع است (به گوش می‌رسد) وجه تغییرناپذیر محتوم ندارد. این

تفسیر گیفورد: هرچند ممکن است با نظریهٔ ارسطو در رسالهٔ «دربارهٔ حس و محسوس» وفق داشته باشد اما ارسطو در رسالهٔ «دربارهٔ نفس» می‌گوید: و «به طورکلی، دربارهٔ هر حسی، این نکته را باید دریافت که احساس‌پذیرندهٔ صور حسی بدون ماده آنها است.» («دربارهٔ نفس» اثر ارسطو، انتشارت حکمت، چاپ دوم، پائیز ۱۳۶۶، ص ۱۷۰) و استیون نیز در بند بعدی همین فصل از «وجه محتوم مسموعات» سخن می‌گوید و از این لحاظ بین چیزهای مبصر و مسموع فرقی نمی‌گذارد و ظاهراً هر دو را «محتوم» می‌داند. بنابراین احتمال می‌رود استیون فقط با به یاد آوردن رسالهٔ «دربارهٔ نفس» ارسطو این عبارت‌ها را در ذهن خود می‌گوید نه رسالهٔ «دربارهٔ حس و محسوس». «تیندال» می‌نویسد: «واقعیتی که ظاهر می‌شود مرکب است از صور مرئی و مسموع که محتوم اما موقت هستند. صورت مرئی، که به چشم می‌رسد، مکان یا nebeneinander [چیزهایی در کنار یکدیگر] است. صورت مسموع، که به گوش می‌رسد، زمان یا nacheinander [چیزی پس از چیز دیگر] است.» و در حاشیه با اشاره به «تعارض بین گوش و چشم» که در رمان بعدی جویس یعنی «شب زنده‌داری فینگنها» ادامه می‌یابد، خواننده را متوجه می‌سازد که در نخستین سطرهای این قسمت نوعی مقایسه بین شنیدن و دیدن صورت گرفته است. یکی دیگر از شارحان «اولیس» (ج. میچل مورس در کتاب «هارت ـ هیمن») معتقد است که این عبارت هرچند که در نظر اول چنین می‌نماید که معنای دقیقی دارد اما در واقع چنین نیست بلکه می‌توان گفت نظریهٔ شناخت افلاطون و بارکلی نیز در این عبارت خلاصه شده است.

۳/۱۱۳۴ــ همه چیزها را بخوانم ــ یاکوب بومه (۱۵۷۵ـ۱۶۲۴) عارف آلمانی گفته است که خداوند نشان خود را بر همهٔ چیزها نهاده است تا انسان آن را با چشم دل بخواند، به عبارت دیگر هر چیزی در این جهان آیتی از آیات الهی است.

۵/۱۱۳۴ــ نشانه‌های رنگین ــ جورج بارکلی (۱۶۸۵ـ۱۷۵۳) فیلسوف ایرلندی در «رساله در تمهید رأی تازه دربارهٔ دیدن» می‌گوید که ما اشیاء را نمی‌بینیم بلکه فقط نشانه‌های رنگینی می‌بینیم و سپس آنها را به جای خود شیء می‌انگاریم.

۵/۱۱۳۴ــ حدود شفافیت. اما این را هم علاوه می‌کند که: در اجسام ــ ارسطو در رسالهٔ «دربارهٔ حس و محسوس» می‌گوید که شفافیت از صفات مختص هوا یا آب یا چیزهای دیگری که شفاف خوانده می‌شوند نیست بلکه نوعی «قوه» است که در اجسام (هوا، آب یا چیزهای شفاف دیگر) وجود دارد. شفافیت به خودی خود نامتعین است ولی واضح است که وقتی در اجسام متعین باشد باید حدی (در آن جسم) داشته باشد. این حد همان رنگ است. رنگ هر جسم جامدی حد یا سطح خود آن جسم نیست بلکه حد شفافیتی است که در آن است. رنگ یا حد خارجی جسم است یا خود آن همان حد را در جسم تشکیل می‌دهد (با استفاده از ترجمهٔ فارسی رسالهٔ «دربارهٔ نفس»، پانویس

ص. ۱۲۷).

۷/۱۱۳۴ــ باکوبیدن مغز خود به آنها ــ بارکلی منکر وجود ماده بود. ساموئل جانسون (۱۷۰۹ــ۱۷۸۴) لغوی، نویسنده و منتقد انگلیسی، روزی برای رد نظریهٔ بارکلی پای خود را محکم به سنگی کوفت و گفت: «این جور آن را رد می‌کنم.» استیون با خود می‌گوید همان گونه که ساموئل جانسون با کوفتن پای خود به سنگ وجود ماده را ثابت می‌کند ارسطو نیز باکوفتن مغز خود به اجسام (با تفکر دربارهٔ آنها) از وجود آنها آگاه می‌شود.

۷/۱۱۳۴ــ طاس بود و میلیونر ــ در قرون وسطی ارسطو را این گونه وصف می‌کردند.

۷/۱۱۳۴ــ [استاد آنان که می‌دانند] ــ دانته شاعر ایتالیائی در کتاب «دوزخ» ارسطو را با این جمله وصف کرده است.

۹/۱۱۳۴ــ اگر بتوانی پنج انگشت را در آن فرو کنی دروازه است والا در است. ــ تقلید طنزآمیزی است از طرز تعریف واژه‌ها در «قاموس زبان انگلیسی» اثر ساموئل جانسون که در ذیل مدخل «در» نوشته است: «**در** برای خانه به کار می‌رود و **دروازه** برای شهرها و ساختمان‌های عمومی مگر در هنگام به کار بردن اختیارات شاعری.»

۱۳/۱۱۳۴ــ از میان گاه‌های بسیار کوتاه جای به جای بسیار کوتاه گاه ــ این عبارت در نظر اول به شطحیات بیشتر می‌ماند تا حتی به «جریان سیال ذهن». غالب شارحان هیچ اشاره‌ای به آن نکرده‌اند. یکی از آنان (میچل مورس) می‌نویسد که این عبارت اگر هم معنایی داشته بر من مخفی است اما از لحاظ درهم پیچیده بودن و قرینه داشتن و به خود بازگشتن به علامت بی نهایت (∞) شبیه است. استیون اکنون زمانی را که برای برداشتن هر گام صرف می‌کند با اندازه گیری مکان (فاصله مکانی دوگام) و مکانی راکه طی می‌کند با اندازه گیری زمان (فاصله زمان دو گام) تعیین می‌کند. اما بعید نیست که این عبارت اشاره‌ای باشد به پیوستگی اندازه گیری زمان و مکان با یکدیگر که یکی از تبعات نظریهٔ نسبیت است. این پیوستگی را با مفهوم **جاگاه** نمایش می‌دهند که در ابتدا به آن «بعد چهارم» می‌گفتند.البته اینشتین نظریهٔ نسبیت را در سال ۱۹۰۵ (یک سال پس از سال وقایع «اولیس») منتشر کرد اما با توجه به اینکه جویس نوشتن اولیس را در ۱۹۱۴ آغاز کرده است اشاره به آن در «اولیس» بعید نیست هرچند که در ۱۹۰۴ نظریهٔ نسبیت انتشار نیافته بود (از این گونه اشاره‌ها به اموری که بعد از سال ۱۹۰۴ رخ داده است در چند مورد دیگر نیز در اولیس دیده می‌شود). از طرف دیگر می‌توان گفت که نطفهٔ مفهوم «جاگاه» قبل از انتشار نظریهٔ نسبیت نیز به صورت غیرعلمی در اذهان و افواه وجود داشته است.

۱۴/۱۱۳۴ــ۱۷ــ [یکی پس از دیگری]... [در کنار همدیگر] ــ زمان مفهومی است که از توالی امور حاصل می‌شود یعنی از اینکه امور «یکی پس از دیگری» حادث می‌گردند. مکان مفهومی است که از همجواری اشیاء حاصل می‌شود یعنی از اینکه اشیاء «درکنار همدیگر» باشند. این دو مفهوم همراه با مفهوم

«جسم» و ماده و نظریه‌های شناخت همه به ذهن استیون می‌آیند. در عین حال دو واژهٔ آلمانی که معادل فارسی آنها در کروشه آمده است در یکی از کتابهای گوتهولد افرائیم لسینگ (۱۷۲۹ ـ۱۷۸۱) نمایشنامه نویس و منتقد آلمانی آمده است. لسینگ در نظریهٔ هنری خود آورده است که فرق شعر از یکسو و نقاشی و مجسمه‌سازی از سوی دیگر در این است که شعر به امور و موضوع‌هایی می‌پردازد که «یکی پس از دیگری» (در زمان) می‌آیند و نقاشی و مجسمه‌سازی به چیزهایی می‌پردازد که «در کنار همدیگر» (در مکان) قرار دارند. لسینگ به تفاوت ارتسامات سمعی با ارتسامات بصری (فرق آثار شنیدن با آثار دیدن) نیز اشاراتی کرده است.

۱۹/۱۱۳۴ــ دو پایم در پوتین‌های او در انتهای ساق‌های اوست ــ استیون کفش‌ها و شلواری را که ملیگان دور انداخته به پا کرده است.

۲۰/۱۱۳۴ـ۲۱ــ چکش «لوس دومیورگوس» ـ «لوس» یکی از نمادهایی است که ویلیام بلیک در «کتاب لوس» به کار برده است و مظهر تخیل خلاق است. «دومیورگوس» نامی است که افلاطون در رسالهٔ «تیمائوس» خدای جهان‌آفرین را بدان نامیده است... افلاطون صانع متعال را غیر از خدایان فرودست می‌داند. صانع متعال خالق نفس عالم است و هموست که خدایان دیگر را آفریده و مأمور خلق موجودات فناپذیر ساخته است» (از فرهنگ فلسفی لالاند نقل شده در ترجمهٔ فارسی رسالهٔ «دربارهٔ نفس» پانویس ص ۳۴). اما شارحان دیگر معتقدند که دومیورگوس در فلسفهٔ افلاطونی و نوافلاطونی و گنوستیک صانع عالم مادی است. جویس دربارهٔ بلیک گفته است: « در نظر او هر فضایی که از گلبول قرمز خون انسان بزرگ‌تر باشد تخیلی است و چکش لوس آن را ساخته است»، زیرا بلیک خود در شعر «میلتون» می‌گوید: «زیرا که هر فضایی بزرگ‌تر ازگلبول قرمز خون بشر / خیالی است و با چکش لوس خلق گشته است.»

۲۱/۱۱۳۴ــ آیا بر ساحل سندی مونت به سوی ابدیت گام بر می‌دارم؟ ــ باز هم «سخن از سخن شکافت». بلیک در جای دیگری از همان شعر «میلتون» از «گام برداشتن به سوی ابدیت» سخن می‌گوید.

۲۲/۱۱۳۴ــ سکه‌های دریای وحشی ــ استیون صدای پا و عصای خود را بر روی صدف‌های دریا می‌شنود.

۲۵/۱۱۳۴ــ مادلن مادیان ــ در انگلیسی به مادیان می‌گویند «مر» (با کسر «میم») و احتمال می‌رود استیون با بازی با این واژه قصد اشاره به مادلن لومر (۱۸۴۵ــ ۱۹۲۸) نقاش فرانسوی را داشته یا به فیلیپ ژوزف هانری لومر (۱۷۹۸ــ ۱۸۸۰) مجسمه‌ساز فرانسوی که صحنهٔ روز قیامت را در کلیسای مادلن پاریس کنده کاری کرده است. اگر این نکته صحیح باشد، می‌توان گفت که استیون که تازه از جلو کلیسای حضرت مریم در کوی «لی‌هی» گذشته است از روی تداعی معانی هانری لومر را در ذهن خود فرامی‌خواند تا به سندی مونت بیاید و در آن کلیسا نیز همان کار را بکند.

۱۱/۱۱۳۵ــ آزاد محله ــ محله‌ای در مرکز

دبلین، جنوب رودخانهٔ لیفی که در سال ۱۹۰۴ از محله‌های فقیرنشین بود. این محله را از آن رو آزاد محله می‌گفتند که در ابتدا در اراضی اوقافی خارج از محدودهٔ قانونی شهر برپا شده و از پرداخت مالیات و عوارض معاف بود و همین امر باعث شد که در قرن هجدهم کارگاه‌هایی در آن برپا شود ولی به علت جمع شدن «بچه‌های آزاده» (کارگران مهاجر پروتستان) بی‌نظمی و شرارت در آن فراوان بود.

۱۶/۱۱۳۵ــ این است حکمت کار راهبان عارف ــ اشاره به حالت راهبان و عارفان که در حال مراقبه می‌نشینند و سر به زیر می‌اندازند و چشم به ناف خود می‌دوزند.

۱۶/۱۱۳۵ــ آیا مانند خدایان خواهی بود؟ ــ اشاره به بند ۵ باب سیم سفر پیدایش در عهد عتیق که مار به حوا می‌گوید: «... خدا می‌داند در روزی که از آن [میوهٔ درخت وسط باغ] بخورید چشمان شما باز شود و مانند خدا عارف نیک و بد خواهید بود.»

۱۷/۱۱۳۵ــ شهر عدن ــ اشاره به باغ عدن: «و خداوند خدا باغی در عدن به طرف مشرق غرس نمود و آن آدم را که سرشته بود در آنجا گذاشت.» (عهد عتیق، سفر پیدایش، باب دوم، بند ۸).

۱۸/۱۱۳۵ــ الف، آلفا: صفر، صفر، یک ــ دیدن قابله‌ها استیون را به یاد بندناف واز آن جا به یاد کابل و از آنجا به یاد تلفن و شماره گرفتن انداخته است: «الف»، حرف اول الفبای عبری و عربی و آلفا حرف اول الفبای یونانی است. «صفر، صفر، یک» در عین حال بیان رمزی آفرینش از عدم (صفر) است.

۱۹/۱۱۳۵ــ آدم کادمون ــ پیروان مسلک «کابال» (از ریشهٔ عبری «قباله»)، از دسته‌های صوفی و باطنی یهودی و مسیحی، معتقدند که آدم خاکی را، آدم کادمون که آدم آسمانی است و دربرگیرندهٔ عقولی است که از ذات باری نشأت گرفته، ساخته است. این آدم کادمون تقریباً معادل دومیورگوس است و به نظر می‌رسد که پیروان «کابال» معتقدند که آدم آسمانی یا آدمی که در بهشت بود انسان کاملی بود که هبوط نکرد بلکه آدم خاکی را (که هبوط کرد) ساخت. اما در ذهن استیون این دو «آدم» با یکدیگر عجین می‌شود و از این رو به «همسر و مونس آدم کادمون» اشاره می‌کند، در حالی که حوا، حتی در مسلک کابال، همسر آدم خاکی است.

۱۹/۱۱۳۵ــ حوا، حوای برهنه. او ناف نداشت ــ پیروان «کابال» معتقدند که حوا چون از زنی زاده نشده ناف نداشته است.

۲۰/۱۱۳۵ـ۲۱ــ تودهٔ سپیدی از گندم ــ اشاره به بند ۲ از باب هفتم کتاب غزل غزل‌های سلیمان در «عهد عتیق»: «ناف تو مثل کاسهٔ مدور است که شراب ممزوج در آن کم نباشد و بر [شکم] تو تودهٔ گندم است که سوسن‌ها آن را احاطه کرده باشند».

۲۱/۱۱۳۵ــ درخشان و جاویدان، از ازل تا ابد پابرجا ــ تامس تراهرن (۱۶۳۷ـ ۱۶۷۴) نویسنده و شاعر انگلیسی در آغاز وصف خیال‌های کودکانه دربارهٔ بهشت نوشته است: «دانهٔ گندم درخشان و جاویدان بود

که هرگز نباید درو شود و نه هرگز افشانده گردد. چنان دانستم که از ازل تا به ابد پابرجا بود.» (قرن‌های تأمل، قرن ۳، بخش ۳) عبارت «از ازل تا به ابد» نیز در چند جای مزامیر داوود در عهد عتیق آمده است.

۲۲/۱۱۳۵ــ ساخته شدم زاده نشدم ــ در «اعتقادنامه نیقیه» آمده است که عیسی، برخلاف دیگران، «از گوهری همذات با پدر زاده شد، ساخته نشد.» آنچه به ذهن استیون می‌آید آن است که پیوند و شباهتش با پدرش، گذشته از شباهت چشم و صدا، چنان ناچیز است که می‌توان گفت از گوهر او نیست، از او زاده نشده بلکه ساخته شده است.

۲۶/۱۱۳۵ــ قانون ابدی ــ توماس آکویناس قدیس در مهم‌ترین کتاب خود «سوماتئولوگیکا» [مدخل الاهیات] فصلی با عنوان «قانون ابدی» دارد و در همین فصل می‌گوید «قانون خدا از او جدا نیست».

۲۷/۱۱۳۵ و ۱/۱۱۳۶ ــ کجاست آریوس نازنین بینوا تا دست و پنجه نرم کند؟ ــ چنان‌که در یکی از یادداشت‌های پیشین آمده است آریوس معتقد به همذات بودن «پدر» و «پسر» نبود بلکه مرتبهٔ ذات خداوند را برتر از ذات مسیح می‌دانست و مرتبهٔ ذات مسیح را برتر از ذات روح القدس. نخستین شورای نیقیه آریوس را به سبب همین عقیده بدعتگذار شمرد. استیون در ذهن وجود خود را از وجود پدر و مادر خود مستقل می‌داند. در عالم آدمیان پدر و مادر با هم جفت می‌شوند اما پسر را ارادهٔ پدری که خداوند اوست به وجود آورده است. پس ضامن رابطهٔ پسر با پدر «قانون ابدی» است. اگر غرض از همذاتی پدر و پسر همین باشد پس کجاست آریوس تا بیاید و محک تجربه را (تجربه در استدلال و بحث را) به‌کار گیرد و به این استدلال پاسخ گوید. «محک تجربه» اشاره به جمله‌ای است در نمایشنامهٔ هملت که در ترجمهٔ فارسی به صورت «برای تجربه» آمده است. هملت پس از کشتن پولونیوس صدراعظم با تمسخر به مادرش می‌گوید: «مانند آن بوزینهٔ معروف، برای تجربه، به فضولی داخل زنبیل بشوید و بیفتید و گردن خود را بشکنید [بوزینه‌ای روی پشت بامی در قفس پرندگان را باز کرده و ایشان را پرواز داده است و خود نیز خواسته است به تقلید ایشان پرواز کند که از پشت بام فرو افتاده است]» (نمایشنامهٔ هملت، پردهٔ سوم، صحنهٔ چهارم).

۱/۱۱۳۶ـ۲ــ همفرانیا یشرب الیهوداتی ــ این ترکیب غریب را استیون در ذهن خود ساخته است و اشاره دارد به: «همذاتی» «پدر» و «پسر» و «روح القدس» که اکثر مسیحیان به آن اعتقاد دارند؛ «فراذاتی» که آریوس به آن معتقد بود یعنی این اعتقاد که ذات خداوندی فراتر از ذات مسیح و ذات مسیح فراتر از روح‌القدس است؛ «نیایش» که اشاره به سپاسگزاری حضرت مریم از خداوند است به شرحی که در انجیل لوقا، باب اوّل، بندهای ۴۶ تا ۵۵ آمده است؛ «شرب الیهود که هم اشاره به بحث و جدل و قیل و قالی است که بر سرمنشأ مسیحیت و عقاید آریوس به پا کرده‌اند و هم اشاره به اینکه عیسی از یک یهودی زاده شد و یهودیان او را منکر شدند («اتی» جزئی است از کلمهٔ «ذاتی»).

۱۱۳۶/۲-۳ــ ای بدعتگذار بدطالع! در مستراحی یونانی... نفس برآورد ــ آریوس در ۳۳۶ پس از میلاد به قسطنطنیه سفر کرد تا به امپراتور روم ابراز وفاداری کند. امپراتور به اسقف قسطنطنیه فرمان داد تا عشاء ربانی روز یکشنبه را در حضور آریوس برپا دارد. اگر این مراسم برپا می‌شد نشانهٔ آن بود که آریوس دیگر مطرود و مرتد محسوب نمی‌شود. اما پیش از این مراسم آریوس در مستراح عمومی مرد. مخالفانش مرگ او را در چنین محلی دلیل دیگری بر ارتداد او می‌دانند.

۱۱۳۶/۶ــ هوای گزنده و پرسوز ــ در ابتدای صحنهٔ چهارم پردهٔ اول نمایشنامهٔ هملت، هوراشیو به هملت می‌گوید: «هوای گزنده و پر سوزی است». (در ترجمهٔ فارسی: بلی، راستی هوای پرسوزی است.)

۱۱۳۶/۶-۷ــ اسبان آبی سپیدیال نشخوار می‌کنند، افسارشان از باد رخشان، باد پایان منعنعان ــ در افسانه‌های ایرلند منعنعان خدای دریاها است همان‌گونه که در افسانه‌های یونان پروتئوس خدای دریاها است (رب النوع یونانی قسمت ۳ «اولیس»، پروتئوس است). منعنعان هم مانند پروتئوس می‌تواند به هر شکلی درآید. مراد از «اسبان آبی سپید یال» موج‌های دریاست. هنوز هم در بریتانیا به کف سفیدی که روی موج را می‌گیرد «اسب‌های سفید» می‌گویند.

۱۱۳۶/۱۳-۱۴ــ نتوانست یک خرده بلندتر از این پرواز کند ــ اشاره به افسانهٔ ددالوس و ایکاروس در افسانه‌های یونان. مرگ ایکاروس بدان سبب بود که آن قدر بلند پرواز کرد که خورشید موم بال‌هایی را که پدرش ددالوس درست کرده بود آب کرد و بال‌ها افتاد و او نیز سقوط کرد.

۱۱۳۶/۱۶ــ کرجی‌بان‌های محترم مکرم! ــ این عبارت چندین بار در یکی از ترانه‌های پردهٔ اول اپرای «کرجی بانان» اثر گیلبرت و سولیوان تکرار می‌شود. مناسبت این جمله در اینجا معلوم نیست. یکی از شارحان (تورنتون) می‌نویسد احتمال می‌رود استیون با یاد کردن دایی شیپورزنش (البته از زبان پدر استیون) به یاد اپرای کرجی‌بانان افتاده باشد زیرا در آن اپرا چندین بار به یک شیپورزن اشاره می‌شود.

۱۱۳۶/۱۷-۱۸ــ عیسی بگریست ــ کوتاه‌ترین جملهٔ کتاب مقدس که در انجیل یوحنا، باب یازدهم، بند ۳۵ آمده است. این گریستن در وقتی است که مرتا و مریم عیسی را بر سر قبر برادرشان ایلعازر می‌برند.

۱۱۳۶/۲۰ــ گوشهٔ امنی ــ در صحنهٔ پنجم پردهٔ اول نمایشنامهٔ مکبث، «بانکو» در هنگام ورود به قصر مکبث به پرستویی اشاره می‌کند و می‌گوید «هیچ برآمدگی و کتیبه‌ای و تکیه‌گاهی و هیچ گوشهٔ امنی نیست مگر آنکه این پرنده آن را بستر معلق و گهوارهٔ زاد و ولد خود کرده باشد.»

۱۱۳۷/۲ــ بنشین و قدمی بزن ــ این جمله نمونهٔ بارز چیزی است که به آن «تناقض ایرلندی» می‌گویند. نشستن و قدم زدن در ظاهر با یکدیگر جور در نمی‌آید اما اگر «قدم زدن» را به معنی «تفرج کردن» بگیریم آن قدرها متناقض نیست.

۴/۱۱۳۷ـ شاپلند تاندی ـ این اسم ترکیبی است از نام انقلابی ایرلند ناپرتاندی (۱۷۴۰ـ ۱۸۰۳) و «تریسترام شاندی» قهرمان رمان معروف لارنس استرن نویسنده ایرلندی (۱۷۱۳ـ۱۷۶۸).

۵/۱۱۳۷ـ [همراه بیاورید] ـ عبارت لاتینی متن را در مواقعی در احضاریه‌های دادگاه می‌نویسند که لازم است شخص احضار شده با سند، مدرک یا شاهدی در دادگاه حاضر شود.

۶/۱۱۳۷ـ شعر «مرثیه» وایلد ـ شعری است که وایلد در رثای خواهرش سروده است.

۱۸/۱۱۳۷ـ مبل «چیپن دیل» ـ مشهورترین مبلساز و قفسه‌ساز انگلیسی در قرن هجدهم توماس چیپن دیل بوده است. مبل چیپن دیل در سال ۱۹۰۴ بسیار گران و تقریباً جزء اشیای عتیقه بود. دایی ریچی در ذهن استیون به پسرش طعنه می‌زند.

۲۲/۱۱۳۷ـ۲۳ـ [به گوش باشید]... [سرود ورود] فراندو ـ واژه‌های [به گوش باشید] نخستین واژه‌های یکی ازاپراهای جوزپه وردی (۱۸۱۳ـ۱۹۰۱) آهنگساز ایتالیایی است که آغاز سرود ورود «فراندو» است. فراندو در این سرود سابقهٔ دشمنی‌ها و کینه توزی‌های خانواده‌ای را که اپرا دربارهٔ آن است به آواز می‌خواند.

۲/۱۱۳۸ـ از آنان درآی ـ احتمال دارد اشاره‌ای باشد به گفتهٔ عیسی خطاب به روح پلید که در تن مصروعی خانه کرده بود (عهد جدید ـ انجیل مرقس ـ باب اول، بند ۲۵ و باب نهم، بند ۲۵).

۳/۱۱۳۸ـ سوک راکد کتابخانهٔ مارش ـ اشاره به کتابخانه‌ای است که نارسیسوس مارش اسقف دبلین در سال ۱۷۰۷ در صحن کلیسای سنت پاتریک دبلین بنیان گذاشت. کتابهای آن بیشتر درباره الاهیات و طب و تاریخ باستان و ادبیات عبری و سریانی و یونانی و لاتین و فرانسه است. تا سال ۱۹۰۷ هم داخل ساختمان آن به همان صورت نخستین باقی مانده بود و غرفه‌های قفس مانندی داشت که در آنها خوانندگان کتابها را مخصوصاً در موقع خواندن کتابهای گرانبها محبوس می‌کردند و در آنها را قفل می‌کردند و بعضی از کتابها و دستنوشته‌ها را با زنجیر به میله‌ها بسته بودند.

۳/۱۱۳۸ـ۴ـ پیشگویی‌های رنگ باختهٔ یواکیم عباس ـ یواکیم عباس (احتمالاً ۱۱۴۵ـ۱۲۰۲) عارف الهی ایتالیایی که تاریخ بشر را به سه دوره تقسیم می‌کرد: دورهٔ اول از ابتدای خلقت بشر تا تولد عیسی که آن را دورهٔ «پدر» می‌نامید، دورهٔ دوم از تولد عیسی تا سال ۱۲۶۰ که آن را دورهٔ «پسر» می‌نامید و دورهٔ سوم از ۱۲۶۰ به بعد که آن را دورهٔ «روح القدس» می‌نامید. پیشگویی می‌کرد که انجیل جدیدی جای «عهد جدید» و «عهد عتیق» را خواهد گرفت.

۵/۱۱۳۸ـ۶ـ یک تن بیزار از جنس خود از میان آنان به جنگل جنون گریخت ـ جانتن سویفت (۱۶۶۷ـ۱۷۴۵) نویسندهٔ ایرلندی از سال ۱۷۱۳ رئیس کلیسای سنت پاتریک دبلین بود و در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم گمان می‌بردند که در پایان عمر بر اثر جنون از مردم کناره می‌گرفته است. اما

پاره‌ای معتقدند که در پایان عمر فقط دچار گوش درد و کری و سرگیجه و سرانجام نسیان پیری بوده است نه جنون.

۶/۱۱۳۸ـ هویهنم ـ در فصل چهارم سفرنامهٔ گالیور اثر سویفت از کشور هویهنم‌ها حکایت شده است که به شکل اسب هستند ولی از نعمت عقل برخوردارند و بر وحشیانی آدمی شکل به نام یاهو فرمان می‌رانند.

۷/۱۱۳۸ـ تمپل ـ اشاره به سر ویلیام تمپل (۱۶۲۸ـ۱۶۹۹) یکی از اشراف و سیاستمداران انگلیس که جانتن سویفت مدتی منشی او بود.

۷/۱۱۳۸ـ فاکسی کمپبل، چانه دراز ـ «فاکسی» (به معنای روبهک) و «چانه دراز» دو لقبی است که شاگردان مدرسهٔ «بِلْوِدِرْ» که جویس در آن درس می‌خواند به پدر ریچارد کمپبل یسوعی داده بودند و جویس در «چهرهٔ مرد هنرمند در جوانی» به او اشاره کرده است.

۸/۱۱۳۸ـ رئیس خشمگین کلیسا ـ اشاره به جانتن سویفت.

۱۰/۱۱۳۸ـ۱۱ـ [فرود آی، ای کچل، مبادا که به غایت کچل شوی] ـ در عهد عتیق، کتاب دوم پادشاهان، باب دوم، بندهای ۲۳ و ۲۴ آمده است که: «و از آنجا [الیشع] به بیت ئیل برآمد و چون او به راه بر می‌آمد اطفال کوچک از شهر بیرون آمده او را سخریه نموده گفتند ای کچل برآی، ای کچل برآی. و او به عقب برگشته ایشان را دید و ایشان را به اسم یهوه لعنت کرد و دو خرس از جنگل بیرون آمده چهل و دو پسر از ایشان بدرید.» یواکیم عباس یکی از نوشته‌های خود را با این جمله آغاز می‌کند که: «برآی ای کچل، مباداکه به غایت کچل شوی.» آنچه در ذهن استیون می‌گذرد هجویهٔ این جمله است.

۱۱/۱۱۳۸ـ برگرد سر ملعونش ـ اشاره به یواکیم عباس است. هرچندکلیسا یواکیم عباس را لعن و طرد نکرده است اما در معرض تکفیر بوده است.

۱۳/۱۱۳۸ـ۱۴ـ شاخ‌های قربانگاه ـ در عهد عتیق چندین بار به شاخ‌های مذبح یا قربانگاه اشاره شده است، از جمله: «و از خون گوساله گرفته بر شاخ‌های مذبح به انگشت خود بگذار و باقی خون را بر بنیان مذبح بریز» (سفر خروج، باب ۲۹، بند ۱۲). و «ذبیحه را به ریسمان‌ها بر شاخ‌های قربانگاه ببندید» (کتاب مزامیر، مزمور صد و هیجدهم، بند ۲۷).

۱۵/۱۱۳۸ـ چربی مغز گندم ـ در ترجمهٔ فارسی «عهد عتیق» با لفظ «پیه کرد (گرد؟) های گندم» آمده است: «و شهد را از صخره به او [یعقوب] داد تا مکید و روغن را از سنگ خارا. کرهٔ گاوان و شیر گوسفندان را با پیه بزها و قوچ‌ها را از جنس باشان و بزها و پیه کردهای گندم را و شراب از عصیر انگور نوشیدی.» (سفر تثنیه، باب ۳۲، بند ۱۴). به هر حال حتی معنای «چربی مغز گندم» هم روشن نیست اما شاید آنجاکه «شهد از صخره» و «روغن از سنگ خارا» به دست آید «چربی مغزگندم» هم پیدا بشود!

۲۰/۱۱۳۸ـ۲۱ـ۲۲ـ دان اوکام درباره‌اش فکر کرد، چه حکیم شکست ناپذیری، در بامداد مه آلود یکی از روزهای انگلیس، آن اقنوم ناقلا مخش را غلغلک داد ـ ویلیام اوکام (۱۲۸۵ـ۱۳۴۹

میلادی) فیلسوف و متأله انگلیسی که نظریهٔ او دربارهٔ روش ساده و دقیق و پرهیز از مفاهیم زیادی با عنوان «استره اوکام» مشهور است. (دان یعنی «آقا»). یکی از معضلات آیین مسیح برای اوکام و سایر حکمای مدرسی آن بود که اگر «نان متبرک» که در مراسم عشای ربانی تناول می‌شود به بدن عیسی بدل می‌گردد پس باید گفت که بدن عیسی در یک آن در همهٔ کلیساهایی که این مراسم در آن برپا می‌گردد حضور دارد. اوکام استدلال می‌کرد که نان «متبرک» نه از روی قواعد «عقلی» بلکه به دلایل «ایمانی» بدن عیسی به شمار می‌آید و از این رو واقعاً در آن واحد در چندین جا حضور ندارد. اوکام به «عالم بی‌همتا و شکست‌ناپذیر» معروف بوده است. «اقنوم» به معنای اتحاد خداوند و انسان در وجود عیسی است و این وجود، به دلایل ایمانی، در همهٔ نان‌های متبرک حضور دارد هرچند که در آنها «تقسیم» نمی‌شود. «در بامداد مه‌آلود» نیز در شعر کودکانه‌ای آمده است: «در بامداد مه آلود نمناکی /که هوا ابری بود / دست بر قضا پیرمردی را دیدم /که از سر تا پا چرم پوشیده بود / شروع کرد با من سلام و تعارف / و من شروع کردم به پوزخند زدن / چطوری و چطوری / و باز هم چطوری.»

۲۶/۱۱۳۸ـ پسرعمه استیون شما هرگز قدیس نخواهید شد ــ تصرفی است در گفتهٔ جان درایدن (۱۶۳۱ـ۱۷۰۰) خطاب به سویفت: «پسر عمه سویفت، شما هرگز شاعر نخواهید شد». (معمولاً لفظ معادل «پسر عمه» را در این جمله به «پسرعمو» بر می‌گردانند. اما از روی نام خانوادگی باید گفت منظور «پسرعمه» است زیرا اگر درایدن و سویفت پسرعمو بودند نام خانوادگی آنان یکی بود. ضمناً استیون هنوز در فکر پسردایی خود است که او را «پسرعمه» خطاب می‌کند. با این همه انتخاب واژهٔ «پسرعمو» یا «پسرعمه» در این جمله بستگی به تحقیق بیشتر در باب نسبت درایدن و سویفت دارد. مترجم عربی «اولیس» نه «پسرعمه» نوشته و نه «پسرعمو» بلکه معادل «خواهرزاده» را به کار برده است که دلیلی بر آن نیست).

۲۶/۱۱۳۸ـ جزیرهٔ قدیسان ــ عنوان جزیرهٔ ایرلند در قرون وسطی. پس از سقوط روم روحانیان و مبلغان ایرلند در ترویج مسیحیت در اروپا تأثیر اساسی داشتند.

۱۳/۱۱۳۹ـ «تجلیّات» ــ در کتاب «قهرمان استیون» اثر جویس، استیون «تجلّی» را یک «ظهور ناگهانی معنوی» می‌خواند که با آن «روح» یا «چیستی» هر چیز «از حجاب ظاهری آن در برابر ما بیرون می‌جهد» و، به عبارت دیگر، قوهٔ استعاری هرچیز (یا هر لحظه، اشاره یا عبارت و غیره) به فعل در می‌آید.

۱۵/۱۱۳۹ـ کتابخانهٔ اسکندریه ــ بزرگ‌ترین و معروف‌ترین کتابخانهٔ دنیا در عهد باستان که در حملهٔ ژول سزار به مصر در ۴۷ پیش از میلاد آسیب دید.

۱۶/۱۱۳۹ـ «ماهامان و انترا» ــ واژهٔ هندو به معنی «سال بلند» و برابر یک روز برهمایی یا هزار «ماهویوگاس» است. هر ماهویوگاس ۴۳۲۰۰۰۰ سال است، پس هرماهان و انترایا «روز برهمایی» برابر با چهار میلیارد و

سیصد و بیست میلیون سال است.

۱۶/۱۱۳۹ــ پیکو دلامیراندولا ــ پیکو (۱۴۶۳ـ۱۴۹۴) فیلسوف ومحقق ایتالیایی که زبان‌های یونانی و لاتینی و عبری و عربی را نیک می‌دانست و به کیمیا و «قباله» آشنا بود. بسیار مغرور بود و این غرور از عنوان یکی از کتابهایش «دربارهٔ هرچه می‌توان دانست» معلوم می‌شود. ادعاهای استیون در بیست و دو سالگی به لاف وگزاف‌های پیکو دلامیراندا می‌ماندکه در شرح حال او نوشته‌اند در بیست و سه سالگی با سری پر از باد غرور به رم رفت و قصد داشت با دانش خود همگان را شگفت زده‌کند.

۱۶/۱۱۳۹ـ۱۷ــ بله، خیلی شبیه به نهنگ ــ در صحنهٔ سوم نمایشنامهٔ هملت، هملت با حالتی دیوانه‌وار پاره‌های ابر را به شتر، سنجاب و نهنگ تشبیه می‌کند و «پولونیوس» گفته او را تصدیق می‌کند و از جمله در جواب او می‌پرسد «یا مثل نهنگ است؟» می‌گوید: «آه، خیلی شبیه به نهنگ است.»

۱۷/۱۱۳۹ـ۱۸ــ وقتی آدم... که آدم با آدمی همدمی شده است که دمی... ــ تقلید طنزآمیزی از جمله‌ای که والتر پیتر در مقاله‌ای دربارهٔ پیکودلامیراندا نوشته است. گفته‌اند که جملهٔ اسکاروایلد دربارهٔ یکی از آثار رودیارد کیپلینگ نیز به همین جمله شباهت دارد و ممکن است آن نیز به ذهن استیون آمده باشد.

۲۱/۱۱۳۹ــ ریگ‌های بی‌شمار ــ در نمایشنامهٔ «شاه لیر» اثر شکسپیر، گلاوستر که کور و دل شکسته شده است بر آن می‌شود که با پرتاب کردن خود از صخرهٔ «دوور» خود را بکشد. پسرش ادگار پدرش را فریب می‌دهد در حالی که بر ساحل هموار هستند به او می‌گوید که بر نوک صخره ایستاده‌اند و می‌گوید: «زمزمهٔ آن چشمه / که بر ریگ‌های بی‌شمار آرام روان است / از این بلندا به گوش نمی‌رسد» (شاه لیر، پردهٔ چهارم، صحنهٔ ششم).

۲۱/۱۱۳۹ـ۲۲ــ ناوگان از دست رفته ــ ناوگان اسپانیا پس از آن‌که در سال ۱۵۸۸ در کانال انگلیس شکست خورد به شمال رفت تا جزیره‌های بریتانیا را دور بزند و به اسپانیا بگریزد اما گرفتار طوفان شد و پراکنده گشت و بسیاری از کشتی‌های آن در سواحل ایرلند و اسکاتلند غرق و متلاشی شد.

۲۳/۱۱۳۹ــ و بوی فاضلاب ــ فاضلاب شهر دبلین به رودخانهٔ لیفی روان می‌شد و نهرهای شهر پر از فاضلاب بود مخصوصاً نهرهای خلیج دبلین که در جنوب دهانهٔ رودخانهٔ لیفی است، همان محلی که استیون در آن قدم می‌زند.

۲۶/۱۱۳۹ــ جزیرهٔ تشنگی مهیب ــ اشاره‌ای است به ایرلند. در سرود چهارم اودیسه منلاس به جزیرهٔ فاروس می‌رسد و در آنجا خوردنی‌هایش تمام می‌شود، «جزیرهٔ گرسنگی مهیب» اشاره به جزیرهٔ فاروس است. استوارت گیلبرت یکی از شارحان اولیس می‌گوید این گونه جزیره‌های تشنگی مهیب و گرسنگی مهیب بر دریانوردان مصری آشنا بوده است.

۶/۱۱۴۰ـ۷ــ [کی تو را تو این مخمصه انداخته است؟] / [همان کفتره، یوسف.] ــ استیون از دیدن کبوترخان به یادکبوتر و از آن جا

به یاد «روح القدس» که کبوتر مظهر آن است و از آن جا به یاد طرز تولد عیسی می‌افتد که این خود گفتگویی را در بین مریم عذرا و یوسف نجار که در کتاب کفرآمیز «زندگی عیسی» اثر لئوتاکسیل آمده است به یاد او می‌آورد. (لئوتاکسیل نام مستعار گابریل ژوگان پاژ (۱۸۴۵ـ۱۹۰۷) است.)

۱۱۴۰/۸ـ۹ــ پاتریس... پسر غاز وحشی... کوین ایگان پاریسی ــ عبارت طنزآمیز فرانسه استیون را به یاد پاریس می‌اندازد و به یاد پاتریس ایگان پسر کوین ایگان (نامی که جویس بر روی «جوزف کیسی» یکی از ملی‌گرایان ایرلندی که به پاریس مهاجرت کرده بود، نهاده است). «غاز وحشی» به ایرلندی‌هایی گفته می‌شود که مهاجرت از ایرلند را بر تحمل حکومت انگلیسی‌ها ترجیح می‌دهند. جوزف کیسی یکی از آنان بود و به پاریس مهاجرت کرده بود. استیون بعداً نیز به یاد او می‌افتد.

۱۱۴۰/۱۱ــ میشله ــ اشاره به ژول میشله (۱۷۹۸ـ ۱۸۷۴) مورخ فرانسوی که او را یکی از مورخان «رمانتیک» می‌دانند زیرا تاریخ را نه با وصف وقایع چنان که رخ داده است بلکه از دیدگاه احساس و عاطفه نوشته است. کتابی دارد به نام «زن» دربارهٔ رشد و پرورش زن. احتمالاً پاتریس همین کتاب را می‌خوانده است.

۱۱۴۰/۲۴ــ در دیگ‌های گوشت مصر ــ در «عهد عتیق» بنی اسرائیل افسوس می‌خورند که «کاش در زمین مصر به دست خداوند مرده بودیم وقتی که نزد دیگ‌های گوشت می‌نشستیم و نان را سیر می‌خوردیم...» (سفر خروج، باب شانزدهم بند ۳).

۱۱۴۰/۲۶ــ [بول میش (بولوار سن میشل)] ــ خیابانی است در کارتیه لاتن ــ محلهٔ دانشجویی فرانسه ــ که در اوایل قرن بیستم کافه‌های آن پاتوق اهل قلم و هنر نیز بود.

۱۱۴۱/۱ـ۲ــ در شامگاه هفدهم فوریه ۱۹۰۴ــ روزنامهٔ «آیریش تایمز» روز ۱۹ فوریه ۱۹۰۴ از جریان بازجویی و شهادت دو گواه دربارهٔ مردی خبر می‌دهد که متهم بوده است در هفدهم فوریه ۱۹۰۴ زنش را با ضرب و شتم کشته است.

۱۱۴۱/۳ــ [او، من هستم] ــ احتمال دارد تصرفی باشد در عبارت مسجع فرانسه که لویی چهاردهم گفت: «دولت، من هستم.»

۱۱۴۱/۱۳ـ۱۴ــ کولومبانوس... فیاکرو اسکاتوس ــ سه تن از مبلغان مشهور ایرلندی که به اروپا رفتند. دربارهٔ کولومبانوس در یکی از یادداشت‌های پیش توضیح داده شد. فیاکر در اواخــــر قرن هفتم میلادی در ایرلند متولد شده است. مشهور است که از دیر و بقعه‌اش معجزه دیـده‌انـد. امـا جـان دانـز اسکـاتوس (حـدود ۱۲۶۶ـ ۱۳۰۸) از فلاسفهٔ معتبر مدرسی است که به «عالم نازک‌اندیش» معروف است. جـویس او را «حریف معروف» توماس آکویناس دانسته است. در این که ایرلندی باشد تردید است. انگلیسی‌ها او را انگلیسی و اسکاتلندی‌ها اسکاتلندی می‌دانند.

۱۱۴۱/۱۶ــ [هه هه! هه هه!] ــ واژهٔ لاتینی که در متن آمده در ترجمهٔ کتاب مقدس به (هه هه!) ترجمه شده که دال بر استهزا و مسخرگی است. (مزامیر داوود، باب سی و پنجم، بند ۲۱ و بند ۲۵ و باب چهلم بند ۱۵ و باب هفتادم بند ۳).

۱۷/۱۱۴۱ــ نیوهیون ــ بندری در ساحل جنوبی انگلیس که از آنجا از راه کانال مانش به بندر دیپ در فرانسه می‌روند.

۱۸/۱۱۴۱ــ لوتوتو ــ شلوار کوتاهی است که رقاصان باله می‌پوشند. البته بعید نیست استیون چنین چیزی را هم با خود از فرانسه به انگلیس برده باشد اما «لوتوتو» نام یک مجلهٔ هفتگی فرانسوی هم بوده است.

۱۹/۱۱۴۱ـ۲۰ــ پنج شماره از... [شلوار سفید و تنبان قرمز] ــ واضح است که اشاره به روزنامه یا مجله است. در فرانسه هفته‌نامه‌ای به نام «زندگی تنبان قرمزان» منتشر می‌شده است («تنبان قرمز» در زبان عامیانه فرانسه به معنی اشخاص غیرنظامی است که همراه قشون حرکت می‌کنند). احتمال می‌رود جویس از روی نام آن هفته نامه این نام را ساخته باشد.

۲۳/۱۱۴۱ـ۲۶ــ و این یکی به سلامتی عمهٔ ملیگان / ... / در برابر خانوادهٔ هنیگان ــ با تصرفی مختصر نقل از ترانه‌ای که پرسی فریچ (۱۸۵۴ـ۱۹۲۰) ترانه ساز ایرلندی زیر عنوان «عمهٔ ماتیو هنیگان» سروده است.

پایان سخن
و دعوت به آغازی دیگر

آنچه تاکنون گفته شد در واقع نوعی تاریخ ادبیات غرب بود با تقسیم بندی دیگر، و فصلی که دربارهٔ رمان نوشته شد هرچند به رمان هائی پرداخت که ما هنوز فرصت آشنائی با اغلب آنها را پیدا نکرده‌ایم، اما صریحاً باید گفت که سرآغازی بود بر تحولی که در سه دههٔ اخیر در کار روایت‌شناسی (Narratologie) روی داده است. می‌توان گفت که رمان نویسان، ولو در نیمهٔ اول قرن بیستم، سر و کاری با تئوری رمان نداشتند، اما باید گفت که خود آنان نظریه پرداز بودند و شاهکارهائی که خلق کردند و تحولی که به وجود آوردند به کارشناسان ادبیات داستانی امکان داد که با بررسی این تحولات به قانونمند کردن روایت داستانی بپردازند.

اصطلاح «روایت شناسی» را **سوتان تودورف** Tzvetan Todorov در سال ۱۹۶۹ در کتاب بوطیقا *(Poétique)*ی خود پیشنهاد کرد و **ژرار ژنت** Gerard Genette در سال ۱۹۸۳ در مقالهٔ سخن تازهٔ روایت داستانی (*Nouveau Discovrs du recit*) آن را به عنوان مطالعه و مراعات ساختارهای روایت داستانی تعریف کرد. ضمناً وی این تحلیل را (که به دنبال کارهای پروپ Propp، برمون Bremond و گریماس Greimas بر داستان (مجموعهٔ حوادث تعریف شده) متکی بود، بر دو نوع «روایت شناسی» تقسیم کرد. نخست «روایت شناسی مضمونی» Thematique (تحلیل محتوای روائی) و دیگر روایت شناسی

صوری Formelle (تحلیل روایت به عنوان شیوهٔ تصویر و ارائهٔ داستان‌ها).

سنت نقد امروز از طرفی شامل روایت شناسی است (که می‌کوشد نوعی بوطیقای رمان بر پایهٔ بوطیقای ارسطو و فرضیه‌های زبانشناختی، معنی شناختی و نشانه شناختی تنظیم کند) و از طرف دیگر شامل تحلیل غائیت خاص روایت داستانی است (که عبارت است از سنجش کارکرد رمان و جایگاه متفاوت آن در میان انواع ادبی).

آشنائی با مورد اول چندان آسان نیست. هرچند که ترجمهٔ کتابهای اساسی در نقد جدید شروع شده است و آثاری از بزرگان این امر در دسترس قرار گرفته است و می‌گیرد ولی مطالعهٔ آنها (بخصوص از روی متن ترجمه شده) چندان کارساز نیست، بلکه تحول رشته‌های علوم انسانی را در دانشگاه ایجاب می‌کند که آن نیز بدون پایهٔ دبیرستانی آسان نیست و بدون بازگرداندن آنچه با مدرن کردن برنامه‌ها به عنوان علوم قدیمه از دبیرستان حذف کردیم (علوم بلاغی، منطق، فلسفه و ...) این رشته سر دراز دارد و امیدواریم که در آینده و در جای دیگری به تفصیل به این بحث بپردازم.

اما مورد دوم را بهتر از هر کسی **میلان کوندرا** Milan Kundera نویسندهٔ چک با جان و دل احساس کرده و در دو کتاب **هنر رمان** و **عهد شکسته** ***Testament trahi*** ضمن مقالات متعددی با شور و هیجان به بحث گذاشته است. از کتاب اول ترجمهٔ خوب و روانی در فارسی هست[1] و من خواندن آن را برای هر اهل کتابی لازم می‌دانم. کتاب دوم ترجمه نشده است و اگر ترجمهٔ همهٔ مقالات آن هم امکان نداشته باشد، امیدوارم که منتخبی از آن در آینده به فارسی درآید. این بحث را با ترجمهٔ صفحه‌ای از این کتاب پایان می‌دهم:

«پس از ۱۹۴۸، در سال های انقلاب کمونیستی در زادبوم من، به نقش مهمی که نادانی تغزلی در دوران وحشت بازی می‌کند پی بردم که در نظر من دورانی است که «شاعر در کنار جلاد حکومت می‌کند». آنگاه به یاد

۱. میلان کوندرا، هنر رمان، ترجمهٔ پرویز همایون پور.

مایاکوفسکی افتادم. برای انقلاب روسیه نبوغ او همانقدر ضروری بود که پلیس «درژینسکی». تغزل، شاعرانه کردن، گفتار شاعرانه و شور و هیجان شاعرانه جزء متمم آن چیزی است که دنیای توتالیتر خوانده می‌شود. این دنیا گولاک نیست. گولاکی است که دیوارهای بیرونی آن از شعر پوشیده شده‌اند و در برابر آنها عده‌ای می‌رقصند.

بیشتر از وحشت، شاعرانه کردن وحشت برای من دردناک بود. برای همیشه در برابر همهٔ وسوسه‌های شاعرانه مقاوم شدم. آن وقت یگانه چیزی که عمیقاً و حریصانه در آرزویش بودم، نگاهی روشن بین و عاری از اشتباه بود. این نگاه پرداختن به یک «نوع ادبی» بود. نوعی کردار، نوعی فرزانگی و نوعی اعلام موقعیت بود، اعلام موقعیتی که هرگونه تطبیق با یک سیاست، یک آئین، یک ایدئولوژی، یک درس اخلاق و یک هیئت اجتماع را طرد می‌کند. یک عدم تطبیق آگاهانه، سرسختانه، متعهد، نه همچون گریز یا انفعال، بلکه همچون مقاومت، معارضه و عصیان، ماحصل ماجرا این گفتگوی غریب بود: «شما کمونیست هستید آقای کوندرا؟ ــ نه، رمان نویسم.» «شما ضد رژیم هستید؟ ــ نه، رمان نویسم.» «شما دست چپی هستید یا دست راستی؟ ــ نه این و نه آن، رمان نویسم.»

پایان

۱۵ آذرماه ۱۳۷۵

کتابنامه

بجز سه اثر اصلی که در مقدمهٔ جلد اول ذکر شده بود در تألیف مکتب‌های ادبی، از کتب زیر نیز استفاده شده است:

Albérès (R.M.) *Metamorphoses du roman*

Albérès (R.M.), *Histoire du roman moderne*

Audoin (Philippe), *Les Surréalistes*

Bo, (Carlo), *Antologia del surrealismo,* Edizioni di Uomo, Milano, 1944

Breton (André), *Manifstes du surréalisme*

Breton (André), *Anthologie de l'humour noir*

Butor, (Michel) Essais sur le roman

Carrouges (Michel), *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*

Duplessis (Yves), *Le Surréalisme*

Durozoi (Gerard)-Lecherbonnier (Bernard), *Le Surréalisme*

Haedens (Klébére) *Paradoxe sur le roman* Paris, 1964

Haedens (klebere), *une histoire de la litterature française,* paris, 1940

Haşim (ahmet) Bütün siirleri, Istanbul, 1985

kundera (milan) Les Testaments trahis

Lalou (rené), *Histoire* de la litterature française contemporaine (1890 a nos jour), Paris, 1922

Nadeau (Maurice), *Histoire du surréalisme*

Raimond (Michel), *Le Roman*

Serreau (Geneviève), *histoire du nouveau théatre* paris, 1965

Tadié (Jean-Yves), *Le Roman au xx^e siècle*

Tzara (tristan), *Le Surréalisme et l'après-guerre*

Van Tieghem (Philippe) *Histoire de la litterature française,* paris, 1949

Van tieghem (philippe) *Petite histoire des grandes doctrins litteraires en France,* paris, 1945

Yetkin (Suut Kemal) *Edebi Mektepler,* Istanbul, 1943

Zola (Émie), *Le roman expérimental,* Paris, 1971

و همهٔ آثاری که نمونه‌هائی از آنها نقل و یا ترجمه شده است.

نمایه

اسامی اشخاص با حروف معمولی، مکتب‌ها و عناوین اصلی با **حروف سیاه** و اسامی کتب و آثار با حروف خمیده چاپ شده است. **اعداد سیاه** نشانگر بحث اصلی دربارهٔ نام یا عنوان مربوطه است.

الف

ب

پ

ت

ج

ذ

ر

ز

ص

ق

ل

م

و

ه



موسسهٔ انتشارات نگاه